



Sérgio Filipe
Teixeira Tavares
Santos Marques

ORDEM E CAOS: DA NECESSIDADE DE ESTRUTURA À AMEAÇA DE RUÍNA

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

Presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar – Departamento de Comunicação e Arte
Universidade de Aveiro

Arguente

Prof. Doutora Gabriela Vaz Pinheiro
Professora Auxiliar – Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto

Orientador

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
Professor Auxiliar – Departamento de Comunicação e Arte
Universidade de Aveiro

“Sou ruínas de edifícios que nunca foram mais do que essas ruínas, que alguém se fartou, em meio de construí-las, de pensar em querer construir. (...) Ah meu amor, a glória das obras que se perderam e nunca se acharão, dos tratados que são títulos apenas hoje, das bibliotecas que arderam das estátuas que foram partidas (...) A beleza das ruínas? O não servirem já para nada.”

Fernando Pessoa in *O Livro do Desassossego*, fragmento 330

palavras-chave

arte, corpo, fragmento, ruína, tempo.

resumo

A presente dissertação propõe um entendimento alargado das relações possíveis entre as noções de (des)ordem e as formas como se manifestam visualmente, sobretudo através da ruína. A abordagem recorrente é sobretudo suportada pelas humanidades pela própria prática artística. Procura-se entender de que forma são estas relações apropriadas e traduzidas em obras que, segundo uma perspectiva histórica, devem preservar a sua materialidade. Para tal, apresenta-se a ruína como fenómeno natural ou provocado pela ação humana, assim como nas obras ou metodologias de artistas modernos e contemporâneos. Estabelecem-se pontos de contato entre a ruína e uma estética de fragmentação que questiona a natureza da obra de arte como objeto unificado. Trabalhar com ou sobre a ruína é ou não um processo metodológico paradoxal, um que admite na construção do objeto de arte o seu potencial entrópico?

keywords

art, body, fragment, ruin, time.

abstract

The present work proposes an extended understanding concerning the possible relations existing between the concepts of dis(order) and the ways they are visually embodied, namely through the ruin. The usual approach is mainly supported by the fields of humanities as well as by the artistic practice itself. One tries to understand the ways in which this idea is appropriated and translated into works that, through a historical perspective, must maintain their materiality. To this end, some of the most recent manifestations of the ruin (as a man-made or as a natural occurrence), works and methodologies of modern and contemporary artists are introduced. Contact points are set up between the ruin and an aesthetic of fragmentation that questions the nature of the artwork as an unified object. Working with or about the ruin is or is it not a paradoxical methodological process, one that admits within the construction of the art object its own entropic potential?

Índice	INTRODUÇÃO	1
	CAPÍTULO I: Ordem e Caos	3
	> Da Ordem – Introdução	5
	> A Estrutura Necessária	7
	> A Grelha como Estratégia	10
	> Da Desordem	13
	CAPÍTULO II: Em Ruínas	17
	> Introdução	19
	> No Tempo e Espaço	21
	> Na Modernidade	26
	> Do Corpo à Anatomia da Cidade	30
	> Alegoria, Subversão, Destruição	36
	> Três Casos Paradigmáticos	40
	CAPÍTULO III: Sobre uma Estética de Fragmentação	47
	> Definição e Contexto	49
	> Tempos do Fragmento	50
	> Mediações e Representações	52
	> Uma Análise Possível	53
	> Ruinofilia, Ruin Porn, Detroitism	55
	CAPÍTULO IV: Projetos	59
	> Projeto 1 (Instalação)	61
	> Projeto 2 (Desenho)	63
	> Projeto 3 (Vídeo-Projeção)	64
	CONCLUSÃO	65
	BIBLIOGRAFIA	67
	REFERÊNCIAS	68

INTRODUÇÃO

Ordem e Caos – da Necessidade de Estrutura à Ameaça de Ruína dá o título à presente dissertação e pode à partida sugerir uma análise bipartida ou uma abordagem que na procura de certezas, estabelece oposições generalistas ou simplistas. Em boa verdade, se por questões metodológicas é essencial sistematizar e subdividir o âmbito da dissertação, não será menos correto afirmar que as problemáticas expostas não funcionam de forma estanque mas são antes interdependentes, multiplicando as áreas cinzentas. O uso dos termos *Necessidade* e *Ameaça* aponta exatamente para um percurso sustentado na prática e teoria e que, como qualquer discurso, contem potencial e limitações; se um dos propósitos é torná-lo minimamente sólido e estruturado será pertinente lembrar as fragilidades inerentes a qualquer formulação discursiva, sempre sujeita a contestação. Os temas e preocupações expressas ao longo da dissertação surgem com o propósito implícito de orientar a prática artística e respetiva investigação teórica numa direção que permita um desenvolvimento a médio e longo prazo. O ímpeto inicial encontra-se no interesse que tenho vindo a manifestar por questões ligadas ao espaço e à forma como são apropriadas pelas humanidades e mais especificamente pela criação artística. Trata-se em parte de identificar a base concetual sobre a qual toda a investigação subsequente se alicerça e de sugerir formas possíveis de a materializar.

Quanto à organização da dissertação, esta assenta em quatro capítulos, sendo que os três primeiros dizem respeito à investigação teórica propriamente dita e o último está reservado a reflexões sobre a parte prática. O primeiro capítulo – *Ordem e Caos*, surge como elemento introdutório e a partir do qual se desdobram os capítulos seguintes. A meu ver, a amplitude do binómio *ordem-caos* (ou *desordem*) exige um tratamento abrangente sem que no entanto se torne exaustivo. É proposto um entendimento alargado da dupla natureza dos dois conceitos, das relações mútuas que estabelecem e do papel que ocupam no conhecimento que construímos sobre o mundo. As referências para tal gravitam entre os domínios da ciência, humanidades e através de exemplos da esfera da arte.

O segundo capítulo – *Em Ruínas*, desenvolve as considerações introdutórias dando destaque à ruína enquanto testemunho físico de forças entrópicas, de uma certa noção de desordem. Nas suas valências natural e cultural, o fenómeno é historicamente contextualizado e no processo apresentado como repositório material e mesmo filosófico da ação humana. Consequentemente procuram-se estabelecer os pontos de referência mais pertinentes e que permitem um desdobramento do discurso. Entre outras, convocam-se as perspetivas da psicologia da perceção (Arnheim), da estética (Benjamin) ou da filosofia (Simmel). O capítulo desenvolve-se progressivamente e segundo uma abordagem historicista, metodologicamente linear mas que reconhece o carácter cíclico e temporalmente elástico do objeto sobre o qual se

debruça. O mesmo não é dizer que se trata apenas de mera enunciação de factos e datas mas antes do estabelecer de relações entre acontecimentos, temporal e geograficamente afastados. Este capítulo é rematado pela apresentação de obras de três artistas (Robert Smithson, Gordon Matta-Clark e Cyprien Gaillard) que no seu conjunto, e no âmbito específico da ruína e fenómenos associados, perfazem um percurso de mais de meio século de criação. Optar por esta abordagem permite fazer a transição entre práticas modernas e as atitudes adotadas na contemporaneidade.

O terceiro capítulo – *Sobre uma Estética de Fragmentação*, recupera o entendimento romântico da ruína como formulado pela estética do sublime para estabelecer a ponte com representações atuais (nomeadamente no campo da fotografia) e submetê-las a uma análise iconográfica. Desta forma, tecendo considerações em torno das particularidades do fragmento; assume-se uma posição crítica que questiona a natureza unitária do artefacto artístico e a sua relação com a envolvente expositiva da galeria ou museu. Consequentemente argumenta-se em favor da natureza contingente da arte e especula-se sobre o carácter fragmentário do conhecimento enquanto representação ou mediação.

No quarto e último capítulo – *Projetos*, sintetizam-se as motivações e clarificam-se os processos que estão na génese de cada um dos 3 projetos desenvolvidos – desenho, instalação e vídeo. A atenção não se centra tanto nas obras como produto definitivamente acabado ou esteticamente refinado mas sim nos processos de trabalho que lhes deram forma, na materialização de conceitos em obra. É esta transição cíclica entre as naturezas concetual e formal da prática artística que por me parecerem mais relevantes neste ponto se propõe. Por outro lado, tendo em consideração que os métodos empregues nos projetos exigem espaço tanto para o intencional como para o acidental, é importante que o capítulo que lhes dedico transmita uma visão pessoal, logo subjetiva. É igualmente pertinente que se deixe algo por dizer, que celebre a falta de controlo e deixe intervalos a serem preenchidos por novas leituras ou interpretações alternativas. Escrever demasiado sobre o próprio trabalho poder-se-á revelar um erro se no processo o subtrair de substância ou tensão.

Algumas notas metodológicas: ao longo da dissertação, o texto é acompanhado de imagens sempre que me pareceu necessário. Os títulos das obras surgem maioritariamente no idioma original, assim como as citações.

I – ORDEM E CAOS

DA ORDEM - INTRODUÇÃO

No contexto deste trabalho, o interesse pelo conceito de ordem deve ser entendido como um princípio ordenador de reflexão teórico-prática, uma base de pensamento que se num primeiro momento procura referências nas ciências sociais, pretende posteriormente discernir sobre as implicações do mesmo no discurso e prática artística. Pretende-se também explorar as conexões entre conceitos (ordem e desordem, estrutura e ruína) que apesar de poderem ser entendidos como as duas faces da mesma moeda, assumem não raras vezes significados opostos ou cargas semânticas do tipo positivo *versus* negativo, o que dificulta a sua compreensão. Nesta dissertação, importa também salientar que o espaço atribuído às considerações iniciais sobre ordem/desordem será provavelmente menor do que o ocupado pelas ramificações posteriores dos conceitos em forma de texto escrito e reflexão sobre obra produzida. Para estabelecer a ponte entre o discurso das ciências sociais e um discurso aproximado ao domínio da arte, socorrer-me-ei, por exemplo, de referências a Rudolf Arnheim (como por exemplo em *Arte e Entropia*) enquanto formas discursivas complementares, que tornam mais visível um conceito que pode à partida parecer demasiado abstrato.

Genericamente, falar de ordem é falar de uma condição para a compreensão, para um entendimento do mundo, alargado e inevitavelmente incompleto. Para tornar este entendimento efetivo, tomamos como auxiliares sucessões, estruturas, sequências, escalas, *rankings*, ordens e subordens, hierarquias, divisões, padrões, classificações e ramos. Em arte, falar de ordem é reconhecer igualmente a existência de um ou mais princípios ordenadores subjacentes ao artefacto artístico, uma espécie de lei mais ou menos implícita ou reconhecível. O estabelecer deste tipo de relações pode assumir as mais variadas configurações, desde uma relação local (a ordem entre um x número de objetos) até à conceção de ordens do tipo macro, ou universais, como é o caso das cosmogonias e mitologias fundadoras das primeiras formas de organização civilizacional ao longo da História. Inicialmente, estes mitos de criação formam e expressam as linhas-mestras segundo as quais a espécie humana coletivamente crê que o Universo se comporta. No caso da matriz judaico-cristã, o livro do Génesis começa com a criação da ordem a partir do caos, o estado informe, de não-distinção, conquistado por Deus ao separar os céus da terra, a luz da escuridão e água dos continentes. A este mito de criação corresponde o início da vida na Terra com a ordem alcançada através da distinção pela palavra sagrada (o nomear dos objetos de criação). Adicionalmente, esta matriz sugere que ordem e virtude são a mesma coisa: do dogma cristão depreende-se que sem Deus não há vida ou dinâmica construtiva, que o mundo requer ordem e que desobediência corresponde a regressão (a um estado desordenado, caótico e identificado neste contexto como negativo – o

mal). Por outro lado, a perspectiva monoteísta não admite outras ordens concorrentes e legítimas – a um Deus corresponderá uma ordem.

Noutro sentido (humanista, científico, artístico), torna-se pertinente explorar as ramificações do conceito de ordem se tivermos em conta todo o conjunto de relações que podem ser estabelecidas dentro de um sistema - desde relações de escala, hierarquia, dominância, o todo e a parte, semelhança ou dissonância - a gama de inter-relações torna-se eventualmente mais complexa à medida que aumenta a complexidade do dado sistema. Para que se perceba o espectro de relações que a noção de ordem abarca, podemos-nos debruçar sobre o seguinte conjunto de princípios:

1 - Order does not exist in a simple state (homogeneity); an ordered object (a set) is by definition complex.

2 - An ordering principle defines the relations of the elements within the set. The set is thus evaluated in accordance with the principle that is expected to govern the set. An ordering principle may be constitutive or inherent in the object; it may be accidental or determined by a higher principle.

3 - Ordering principles may differ in their complexity and strength. A principle may be more or less complex than another principle; it may be stronger or weaker than other principles; it may be easy or difficult to perceive, recognize, or remember.

4 - Some orders are binary—they merely classify objects and lack any evaluative aspect. Others are quantitative; they are manifested in various degrees of coherence between a set and its ordering principle. The main focus in this book is on quantitative orders.

5 - Order consists of relations among the elements; however, order and relations are not synonymous. Relations may also occur in a disordered complex.

6 - Order is neither objective nor subjective in a rigid sense; it is relational, a mutual product of object and observer. It may be more or less sensitive to individual differences, and in this sense, more or less objective (or subjective)."¹

Por muito abrangentes que estes princípios sejam, podem facilmente adquirir uma natureza abstrata se confinados a uma aplicação meramente concetual, ou seja, se os excluirmos de aplicações práticas. Por este motivo, e no espírito desta investigação, a aplicação da noção de ordem talvez exprima o seu potencial completo no contexto da teoria e prática arquitetónica. Por outro lado, não sendo esta uma disciplina estanque, convoca outros corpos do saber, das humanidades às ciências. Ora com respeito à arquitetura (deixo para já de parte a sua natureza desconstrutiva), ordem será mais do que regularidade geométrica: refere-se antes

¹ *Aesthetic Order, A Philosophy of Order, Beauty and Art* (LORAND, 2000: 3)

a uma condição na qual cada parte do todo edificado está disposta de acordo com as partes restantes de forma a produzir um conjunto harmonioso. Sendo que cada parte não é neutra, responde antes a um sistema interno de hierarquias, propósitos e significados. Por outro lado, falar de ordem arquitetónica não equivale necessariamente a falar de regularidade, já que ordem sem diversidade pode resultar em monotonia enquanto que diversidade sem ordem pode provocar caos. O ideal encontrar-se-á por ventura na conceção de um sentido de unidade que permita ou seja constituído por diversidade. Em traços gerais, será então possível formular alguns princípios fundadores de ordem concetual, espacial e material. É de sublinhar que o assumir de um sistema como sendo ou estando ordenado não terá sentido se tido por si só, i.e., a ordem percebida resulta em primeira instância de uma ordem interna, de um conjunto de propriedades inerentes aos corpos, objetos que dentro de dado sistema estabelecem relações recíprocas.² A essa ordem interna designamos por estrutura; se bem que não é a única condição para a formação de um sistema, é contudo uma condição essencial.

A ESTRUTURA NECESSÁRIA

Ao referirmo-nos ao conceito de estrutura, evocamos um entendimento duplo e interdependente, ou seja, para além de uma dimensão semântica, e apesar de ser extremamente abstrato e formal, o conceito aponta para uma manifestação de ordem física, se quisermos, uma manifestação de graus de ordem.

Neste sentido, e no seguimento das considerações sobre a ordem, podemos atribuir à estrutura um papel organizativo, um esqueleto construtivo de um dado sistema ordenado, em maior ou menor grau. A validade desta consideração pode ser exemplificada com recurso ao infinitamente pequeno (falamos recorrentemente de uma estrutura atómica ou por exemplo da estrutura helicoidal das moléculas de ADN) até a escalas que nos são mais próximas (a estrutura anatómica do corpo humano) e as que nos ultrapassam (estruturas que regulam a vida em sociedade, nomeadamente do domínio socioeconómico ou geográfico). Em todo o caso, é importante perceber que tal como os conceitos agregadores de ordem/desordem, a noção de estrutura é antes de mais uma construção mental, uma teia de relações que

² *“Mas é difícil, talvez impossível, encontrar exemplos em que a ordem de um objeto, ou acontecimento determinado, se limite ao que é manifestado, de maneira direta, na percepção (...) a ordem perceptível tende a ser manifesta e compreendida como reflexo de uma ordem subjacente, seja física, social ou cognoscitiva.”* (ARNHEIM, 1966: 361)

estabelecemos entre elementos, uma forma de dotar de sentido o mundo em que nos movemos. No contexto da dissertação, e dada a abrangência destes termos, interessa-me constatar em que medida é que estas relações, passíveis de múltiplas interpretações no plano teórico, se manifestam no domínio do visível; testemunhar sobretudo os papéis que desempenham na construção do artefacto artístico. Por outro lado, e regressando à noção de estrutura, pretende-se explorar o potencial do conceito não apenas como um esqueleto organizativo mas também como um fenómeno autossustentável, capaz de se afirmar no domínio da arte pelas características que lhe são inerentes e não apenas como um subtexto da obra.

Em termos históricos e reportando-nos mais precisamente à história da arte, talvez encontremos na evolução das noções de composição a face mais visível desta necessidade de estrutura. Por si só, a tradução do mundo visível para a linguagem da arte implica a existência de estratégias que forneçam forma ao pensamento, de cadeias de relações que a um nível básico estabeleçam o encadeamento entre o mundo material, a concetualização desse mundo e a expressão final do mesmo segundo a linguagem específica da arte. Não será rebuscado estabelecer uma analogia entre uma estrutura matemática simples e, por exemplo, uma relação cromática: se à soma mútua de duas unidades correspondem sempre quatro unidades, à mistura (por adição) de duas cores primárias corresponde uma cor secundária. Se a relação matemática é apresentada como absoluta, já a cromática admite uma gama de resultados entre o verde-azulado e digamos, o verde limão. Em ambos os casos, limitámo-nos a descrever uma relação de valores (numéricos ou cromáticos) segundo as estruturas (regras, leis) das respetivas linguagens. Uma noção de estrutura como construção matemática não será então de todo estranha. Então, falar de estrutura implica abordar ramificações que se estendem aos domínios da probabilidade, do cálculo ou geometria.

No que nos diz respeito, interessa-nos num primeiro momento abordar o conceito enquanto elemento construtivo, de suporte a uma noção de ordem, por mais abstrata que seja e num momento posterior como forma de a materializar. Acima de tudo, torna-se pertinente sublinhar a necessidade de estrutura, da existência de mecanismos que asseguram o funcionamento de coordenação variada de um dado sistema. Uma necessidade intrínseca a seres vivos e matéria inerte. Será nesta ideia de estrutura necessária que se estabelece a ponte para o posterior e inevitável colapso da mesma. Em *Materialismo e Lógica Dialética*, sobre o conceito de estrutura Spirkin (Aleksandr Georgievich Spirkin, 1918-2004) escreve:

*“The aim of scientific cognition is to discover law-governed relations between the elements forming a given system. In the process of this research we identify the structures peculiar to that system. When studying the content of an object, we enumerate its elements (...) we try to understand how these parts are coordinated and what is made up as a result, thus arriving at the structure of the object. Structure is the type of connection between the elements of a whole. It has its own internal dialectic. Wholeness must be composed in a certain way; its parts are always related to the whole. It is not simply a whole but a whole with internal divisions. Structure is a composite whole, or an internally organized content.”*³

Neste ponto gostaria de destacar as noções de *unidade*, *totalidade* e o subtexto de relações entre *todo* e *parte* que convocam. Como categoria metodológica na arte, a totalidade seria entendida como o resultado da proporção correta entre todo e parte, sendo associada a uma ideia de harmonia ou equilíbrio, de relação direta entre forma e conteúdo. Por outras palavras, o princípio básico subjacente à primeira parte desta análise é a prioridade lógica do todo sobre as partes, o que constitui uma abordagem estruturalista:

“Probably the most distinctive feature of the structuralist method is the emphasis it gives to wholes, to totalities (...) attempt to study not the elements of a whole, but the complex network of relationships that link and unite those elements (...) structuralism seeks its structures not on the surface, at the level of the observed, but below or behind empirical reality.” (LANE, 1970: 14)

Uma característica da análise estrutural reside no reordenamento das características sequenciais de uma história, de forma a criar uma organização espacial que represente a dimensão temporal dessa história. Esta organização também é válida quando aplicada ao domínio da arte - as dimensões diacrónicas e sincrónicas do tempo são representadas pelos eixos horizontais e verticais da grelha.

³ (SPIRKIN, 1984).

<http://www.marxists.org/reference/archive/spirkin/works/dialectical-materialism/ch02-s07.html>

A GRELHA COMO ESTRATÉGIA

É enquanto estrutura formal que a grelha surge associada a uma noção de ordem. Uma matriz que estabelece pontos de referência, orientações e limites. A um nível elementar, os elementos construtivos da grelha - o ponto (ou coordenada) e a linha axial – permitem quatro tipologias estruturais: por coordenadas [a], por interseções [b], modular [c] e linear [d] (fig. 1).

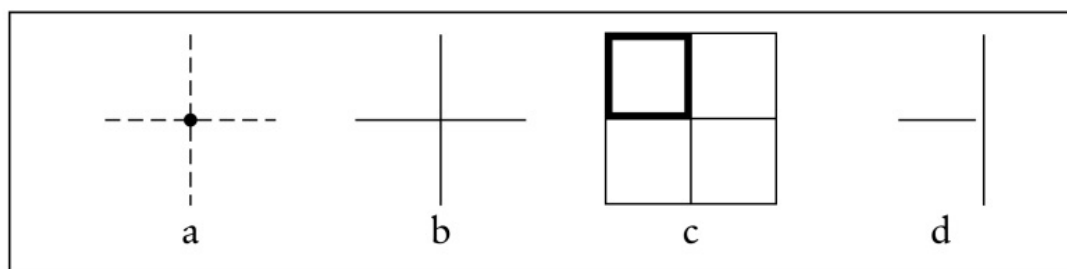


Fig. 1 - Tipologia da grelha: as quatro subformas

Segundo um modelo matemático de relação x-y, a utilização da grelha nas artes visuais parece estabelecer ordem quando associada ao plano pictórico. Se o eixo horizontal indica sucessão temporal, o vertical aponta para relações não temporais de comparação e contradição. Neste sentido, a abordagem estruturalista relaciona-se com a estrutura formal e o carácter da grelha, pelo que é ainda possível sublinhar algumas das características inerentes a esta relação, a saber:

- 1 – a prioridade dada ao todo sobre as partes;
- 2 – a prioridade dada às relações entre as partes;
- 3 – a rejeição da narrativa ou leitura sequencial;
- 4 – a tentativa de lidar com contradições e
- 5 – a organização básica horizontal e vertical como matriz de ordem.

Estando longe de se ver confinada ao domínio artístico, as estruturas coordenadas que a grelha produz são apropriadas por outras práticas ou disciplinas como a arquitetura, cartografia ou computação gráfica. Pode eventualmente ser considerada como um modelo concetual aplicado sobre o mundo, independente do mesmo mas enquanto estrutura visual, indispensável para o ordenar e organizar. Ao multiplicar o modelo cartesiano indefinidamente, possibilita abarcar e comparar módulos de informação que por oposição se encontravam anteriormente dispersos e desconectados. Permite ainda democratizar o espaço pela ausência de centro e consequentemente favorece uma organização excêntrica.

Historicamente, a génese e desenvolvimento da grelha beneficia de contribuições determinantes de disciplinas como a matemática ou cartografia. Com Alberti (Leon Battista Alberti, 1404-1472) o uso da grelha encontra-se ligado ao desenvolvimento do uso das leis da

perspetiva. Associada a estas, a grelha renascentista cria uma ilusão de profundidade e funciona simultaneamente como uma extensão do espaço do observador. É um auxílio concetual/visual à composição no desenho e pintura, ao projeto em escultura e à planta em arquitetura. Permitia transferir desenhos preparatórios à escala pretendida sem distorções. Subsiste assim como um subtexto agregador dos elementos que compõe a obra. No século XVI tardio a grelha possibilitaria ainda o recurso a representações anamórficas na pintura. Gerardo Mercator (1512-1594) desenvolve um sistema de projeção cartográfico assente em eixos de latitude e longitude para representar com precisão distâncias físicas relativas na superfície do globo terrestre. Com Descartes, assistimos à solidificação de uma geometria analítica que define a posição de coordenadas e eixos (concebidas como quantidades numéricas) num plano no espaço. Como operação geométrica é acima de tudo a manifestação de um processo mental - não só representa as leis estruturais e princípios por detrás das aparências físicas, mas o próprio processo de pensamento racional (fig. 2).



Fig. 2 – *A Morte de Sócrates* (esboço e detalhe da obra finalizada, 1787), Jacques Louis David.

Contudo, e apesar do potencial organizativo da grelha cartesiana, esta não deixa de ser uma estrutura sujeita a contestação.⁴ As vanguardas modernistas são por excelência os movimentos que afirmam a grelha como suporte estrutural visual dotado de plenos poderes. O recurso à grelha por parte das vanguardas modernistas torna-a num sistema identificado,

⁴ “Mesmo na realidade da física estática, Buckminster Fuller (...) insistiu em que a grelha de ângulos retos concorda com um sentido humano da ordem, mas confina o mundo físico a uma camisa-de-força cartesiana.” (ARNHEIM. 1988: 248)

teorizado e sujeito a escrutínio; para além de ainda manter o seu carácter de estrutura de suporte, é reconhecido finalmente como um elemento formal por direito próprio.

Caracterizadas pela procura de ruturas face à arte do passado, as vanguardas das primeiras décadas do século XX vêm no restrito formalismo da grelha (fig. 3) (não-hierárquica, contra linguística) um contraponto à arte enraizada na tradição, referencial e de tendências narrativas. Por outro lado, a grelha parecia oferecer um novo começo, uma ideia essencial na procura incessante da originalidade vaticinada pelas vanguardas.⁵ Neste caso não nos interessa tanto o eventual papel da grelha modernista como garante de originalidade (Krauss refuta-o ao reconhecer na estrutura da grelha um modo de repetição) mas antes sublinhar o seu papel como alicerce de uma construção da realidade ordenada segundo os seus próprios parâmetros. Ou seja, a lógica formal e funcional da grelha moderna revela que por baixo das leis mecânicas previsíveis que determinam a realidade visível, funcionava outro conjunto de leis sem ordem aparente, inclusive a um nível atómico.⁶ É uma interpretação do mundo que se opõe à simbolizada pela grelha cartesiana, racional, previsível e determinística.

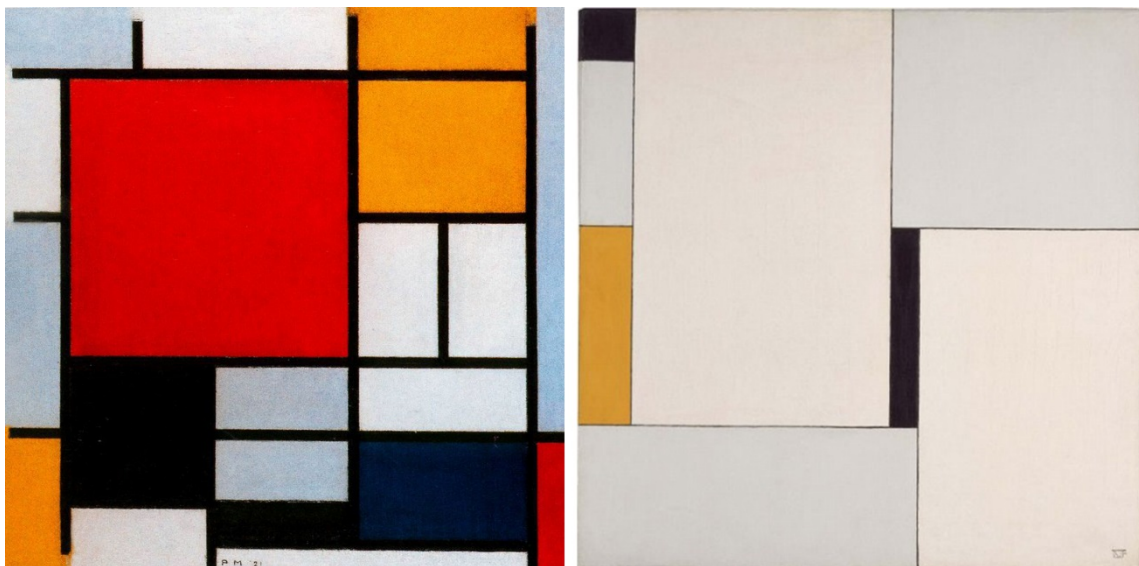


Fig.3.1 - *Composition with large red plane yellow black gray and blue* (1921), Piet Mondrian.

Fig. 3.2 - *Composition dans le cône avec couleur orange* (1929), Georges Vantongerloo.

⁵ "(...) art begins in a kind of originary purity (...) for these artists, the grid-scored surface is the image of an absolute beginning. Perhaps it is because of this sense of a beginning, a fresh start, a ground zero, that artist after artist has taken up the grid as the medium within which to work (...)" (KRAUSS, 1986: 8)

⁶ Ver Werner Heisenberg "O Princípio da Incerteza"

DA DESORDEM

Caos, do grego *kaos*, refere-se ao abismo do início dos tempos, a mitologia descreve-o como a escuridão original, ora vazia ora cheia de massa informe. Ovídeo chama-lhe uma massa crua, disforme, nada mais que um peso inerte, a discórdia desordenada da raiz das coisas.⁷ O emergir da tendência para o caos verifica-se em traços largos quando os componentes de um sistema se confrontam mutuamente em oposição a uma relação de coordenação. Para efeitos metodológicos, referimo-nos ao termo caos como desordem, numa tentativa de o desembaraçar das conotações de raiz mitológico ou moral a que normalmente se vê associado. Por outro lado, tendemos a entender a desordem como um processo intermédio nos esforços de estabelecer ordem ou simplesmente como a prova da existência de um mundo obstinado e incontrolável.

A passagem de estados ordenados a desordenados (e vice-versa) terá tanto de mesurável como de subjetivo: a exatidão que métodos estatísticos ou quantitativos parecem fornecer vê-se em xeque quando confrontada com a experiência individual. Neste ponto, podemos argumentar que à ordem que cada indivíduo procura a certo ponto da sua vida corresponde até certa medida uma experiência de desordem, uma que conduz e é essencial à transformação. Trata-se em parte de superar um entendimento completamente unificado e no processo promover uma abordagem que tente trazer sentido às falhas, detritos e disrupções na experiência do mundo. Partes dos avanços em Psicologia auxiliam neste propósito: o processamento de estímulos em dados sensoriais e cognitivos transforma matéria bruta em informação neuronal, consciente e inconsciente. Por outras palavras, e posto de forma simplista em termos psicológicos, ao ego corresponderá a ordem enquanto que a desordem terá correspondência no inconsciente. Se a ordem do ego é a ordem autoimposta ou que encontramos no que nos rodeia, no inconsciente residem todas as variáveis – o que escapa à ordem do indivíduo, o que é criado por essa ordem e é ignorado ou subvertido ou por último o que se encontra para lá do que conhecemos mas não obstante tem o poder de nos influenciar. Até certo ponto, a imprevisibilidade marca presença em processos físicos, biológicos e psicológicos; adicionalmente, para além da esfera individual, o subconsciente é coletivo e plural, o pressuposto errôneo de que são processos harmoniosos ou com os quais nos deveríamos reconciliar faz com que os entendamos negativamente como caóticos. Ao contrário de Freud, que afirmava a necessidade de dominar ou pelo menos sublimar o subconsciente (de forma a não perturbar a ordem, a convenção), Jung levanta a possibilidade

⁷ Ver Ovídeo in *Metamorfoses*, Livro I: 7.

de que o subconsciente não se traduz apenas através de uma desordem hostil mas é ele próprio uma fonte de conhecimento potencialmente benéfica (apesar de desordenada). Desta forma, atribui um papel de relevo aos complexos psicológicos e símbolos enquanto formas de transição que dotam de sentido a relação entre desordem subconsciente e a interpretação que dela faz o ego. Segundo a abordagem da psicologia da percepção, Rudolf Arnheim distingue desordem de caos ao reservar o primeiro para sistemas num quais é possível definir os respetivos componentes:

“(...) within the dominant pattern of behavior, imperfect functioning can be distinguished from chaos by being called disorder-when this term is reserved for levels of a system whose components are definable. For instance, when in the design of a work of architecture the shapes are discernible one may also be able to see that something in its composition does not work. Disorder, as distinguished from chaos, is definable and may suggest ways of remedying the trouble.” (ARNHEIM 1996: 158-159)

Pelas ligações à física teórica, *desordem* aproxima-se à investigação científica. A segunda lei da termodinâmica pode ser genericamente definida como a afirmação de que o mundo material desloca-se de estados ordenados que se tornam progressivamente mais desordenados e que este processo termina num estado de desordem total. Quando a ordem – e respetiva estrutura – é gradualmente destruída por exemplo pela erosão (fig. 4), aproxima-se passo a passo do informe até atingir uma distribuição uniforme da matéria. A formulação teórica deste processo corresponde à lei da entropia, datada de 1865 e da autoria de Rudolf Julius Clausius, segundo a qual a entropia do mundo se desloca em direção a um estado máximo. Quando este se verifica, os vestígios de ordem são dificilmente discerníveis senão de todo impossíveis de distinguir.



Fig. 4 - Erosão na Great Highway (faixa costeira de Ocean Beach, São Francisco, Janeiro de 2010).
Foto: Patrick Barnard, USGS http://news.aqu.org/files/2013/06/pr_2011-23_hi-res4.jpg

Neste sentido, desordem é entendida como uma relação de ausência de ordem, ou pelo menos, como um estado no qual as estruturas que tornam um todo ordenado perceptível ou inteligível deixam de existir, de estabelecer relações recíprocas e em consequência de promoverem um estado desordenado. Apesar do grau de incerteza e imprevisibilidade associado á desordem, será pertinente balizar o conceito. Se sistemas desordenados apresentam um tal número de variáveis que desafiam uma descrição detalhada e assertiva, é possível especular sobre um conjunto de princípios (ironicamente ordenados) que constituem a desordem:

- 1 - Disorder may have two negative definitions: negative pole of order and opposite pole of order.*
- 2 - Disorder as the negative pole raises the problems of perfect order and disorder: how can the highest and the lowest degree of order be determined and comprehended?*
- 3 - Absolute order and disorder are inconceivable.*
- 4 - Optimal order and disorder express the pragmatic aspect of the above problem. It is the highest degree of order or disorder that is actually achieved.*
- 5 - Disorder, as a complete opposite of order is a simple, homogeneous state. However, disorder also appears in sets (which are complex by definition). Consequently, order and disorder do have some common features and thus disorder is not an outright opposite of order.*
- 6 - Disorder is manifested in many types: simple state, the limitless, randomness, atomistic disorder, clash of orders, chaos, overall sensitivity and symmetry (in some sense).*
- 7 - The core of all types of disorder is homogeneity in probability. It allows for disorder in complex, heterogeneous objects. This is a positive definition of disorder that avoids the problem of the negative definitions and the issue of extreme poles. Homogeneity in probability is quantitative and relational in the sense that actual states may express more or less equality in their probabilities, depending on the context and the observer (LORAND, 2000: 4)*

O fator-chave aqui será o entendimento ontológico, axiomático e prático do conceito de desordem; no desenvolvimento desta pesquisa, vejo-me inclinado a conjugar os dois conceitos em vez de os colocar num patamar completamente oposto.

II – EM RUÍNAS

INTRODUÇÃO

*"A ruin maintains a visual form, but transmits its totality via the virtual. It does not function as a promise of future signification, but as a sort of embodied potentiality. It represents a spatial organization connected organically to other spaces."*⁸

O interesse pela ruína surge quase de forma natural como extensão dos tópicos até aqui abordados, nomeadamente as considerações sobre espaço e o lugar do corpo. Adicionalmente, permite-se a uma leitura transhistórica e a partir da qual é possível navegar entre pontos temporalmente distantes, procurar origens e especular sobre possíveis futuros. Como objeto de estudo, possibilita ainda estabelecer a ponte entre uma ideia de ordem e o surgimento progressivo de um desígnio de desordem, numa perspetiva entrópica tido como inevitável – uma ameaça. Como tal, a associação entre ruína e arquitetura é praticamente automática se entendermos a última como expressão ampliada da ideia de ordem e possivelmente como a “vítima” material mais dramatizada do seu oposto. Pensar nestes termos é em parte reconhecer a arbitrariedade espacial, física e até performativa de toda a ordem.

Trata-se de pensar a ruína de forma alargada (ruína arquitetónica, militar, industrial, ambiental, humana...) é entendê-la não como um fenómeno hermético mas antes como um processo histórico, que atravessa contingências de carácter geográfico, socioeconómico e que se reflete material e ciclicamente na criação artística. Podemos começar a datar o nosso fascínio pela ruína enquanto condição para uma apreciação estética se recuarmos aos legados deixados pelas primeiras civilizações. Das ruínas maias aos templos egípcios, passando pelas cidades da Antiguidade Clássica, a ruína chega aos nossos dias maioritariamente sob a forma de vestígios arquitetónicos. Já durante o Renascimento, a ruína assume-se como repositório de conhecimento (linguístico, arquitetónico, artístico), alternadamente legível e cifrado. A obra literária *Hypnerotomachia Poliphili*, de 1499, atribuída a Francesco Colonna recorre a uma combinação de grego, latim e italiano. Para além da narrativa em si (a personagem encontra-se num território marcado por detritos clássicos), a linguística é também aqui uma forma de reunir fragmentos de

⁸ JECU, Marta – *Concepts are Mental Images: the Work as Ruin*. 2010.
<http://www.e-flux.com/journal/concepts-are-mental-images-the-work-as-ruin/>
Acedido em 8 de Outubro de 2013

um passado que se quer decifrar.⁹ No século XVIII, o entendimento da(s) ruína(s) faz-se de dupla forma, através da sua dimensão natural e cultural (os desastres naturais e as catástrofes registadas da história humana). Entre outras causas, o confronto com estes estados de caos vistos pelo prisma do Romantismo oitocentista (a contextualização da ruína no domínio do pitoresco e a predominância da mesma como fragmento) seriam fundamentados através da estética do sublime, que forneceria o necessário enquadramento teórico.



Fig. 5 – Vista aérea da queda das torres gémeas do WTC, Nova Iorque (11/09/2011)

Em 1948, Roberto Rossellini realiza *Germania, Anno Zero*, obra de referência do cinema neorrealista italiano, por entre os escombros de uma Berlim devastada pelos bombardeamentos aliados da Segunda Guerra Mundial. Dentro de outro registo, *La Jetée* (1962), de Chris Marker, recupera a atração por cenários pós-apocalípticos, desta vez numa cidade de Paris ficcionada. A primeira década do século XXI é marcada por imagens de catástrofe e destruição, materializadas de forma mais violenta nos atentados de 11 Setembro de 2001 em Nova Iorque (fig. 5) e nas imagens que se seguiram no Afeganistão e Iraque (a explosão das estátuas dos Budas de Bamiyan e a queda das efígies de Saddam, respetivamente). Recentemente, assistimos a catástrofes

⁹ DILLON, Brian – *Fragments from a History of Ruin*. Cabinet Magazine, ed. 20 – *Ruins*, 2006. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>
Acedido em 26 de Outubro 2013.

naturais em Fukushima e à degradação pós-industrial da cidade de Detroit (a forma como a ruína económico-financeira encontra expressão direta na urbe contemporânea).

Podemos assim dizer que na pós-modernidade, criamos estruturas conceituais, as mesmas segundo as quais percebemos o mundo, sobre as ruínas de um modernismo obsoleto, entre restos de paisagens e edifícios que ganham um estatuto de relíquia. Enquanto conceito objeto de estudo torna-se pertinente mapear o percurso mais recente da forma como a ruína se manifesta no domínio da arte contemporânea, nomeadamente fazendo a ponte entre artistas que atravessam a segunda metade do século passado e criadores atuais.

NO TEMPO E ESPAÇO

Em primeiro lugar, será importante reconhecer as relações nas quais as noções de tempo, espaço e ruína se encontram intimamente ligadas. Se a última pode à partida ser considerada resultado da passagem de um tempo de forma geral tido como linear, podemos no entanto argumentar que esta não será uma relação causa-efeito tão direta mas antes um diálogo mútuo de matizes complexas. Por si só, tempo e espaço são conceitos demasiado abrangentes para aqui se tentar esboçar uma imagem pormenorizada (teológica, filosófica, política ou estética) da sua natureza ou das relações que estabelecem. Será antes mais produtivo tratar estes conceitos como eixos sobre os quais possa sustentar esta pesquisa.

Como estratégia metodológica, e apesar da conceção alargada de ruína que este trabalho explora, vejo quase como inevitável a preponderância dada à arquitetura como disciplina agregadora das manifestações materiais que designámos por ruína. A partir da arquitetura, dispomos de uma plataforma que permite ramificar o conceito pelas restantes esferas de intervenção humana, uma plataforma que congrega a tríade Homem – Natureza – Cultura. Da mesma forma, através da arquitetura, talvez nos seja possível perceber de forma mais pertinente a relação entre matéria inerte (a mesma que se desgasta) e o espírito (humano, o mesmo que lhe dá forma). Apesar da procura de ordem, de equilíbrio, esta é possivelmente uma relação de forças opostas; à vitória do espírito sobre a natureza contrapõe-se a força da gravidade, o peso da passagem temporal, consubstanciado *in extremis* no colapso, no edifício que rui, na predominância das forças naturais sobre a obra humana. Para além de materialista, esta é também uma lógica historicista, progressista se quisermos, que aponta na direção de um futuro que se define pela relação com um passado no qual se alicerça mas que é irrecuperável ou na melhor das hipóteses se torna numa fonte de referências, objeto de estudo.

Entender assim o papel do tempo na formação do significado anexo à ruína é saber que é o tempo que cria a ruína, ao torná-la em algo diferente daquilo que foi. A forma como se inscreve no material é tão diversa quanto as condições físicas do mesmo, o espaço em que se encontra e a duração da ação mais ou menos direta, mais ou menos intensa ou contínua dos elementos ou da atividade humana. Aliás, dadas as condições adequadas e duração necessária, o mundo natural acabará por reclamar mais tarde ou mais cedo aquilo que é seu por direito - a mesma matéria que depois de fragmento arquitetônico arruinado regressa progressivamente a um estado mais primitivo. Este retorno à origem é caracterizado por Georg Simmel (1858-1918):

“ (...) O que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza. As mesmas forças que, por meio da decomposição, da enxurrada, do desmoronamento e do crescimento da vegetação, proporcionam à montanha a sua forma comprovaram-se aqui efetivas na ruína.” (SIMMEL apud SOUZA e ÖELZE 1998: 137-144)

Apesar da permanência das forças naturais, a ruína não significa o triunfo da natureza sendo antes identificada como um momento intermédio, um frágil equilíbrio entre persistência e declínio. Segundo este princípio, o feito arquitetônico (o edifício completo) nada mais seria que uma vitória temporária do Homem sobre a natureza. É nesta relação de interdependência entre o natural e o cultural que Simmel concebe a ruína; se antes a arte se serviu da matéria natural como substância, cabe agora à natureza reclamar a obra desde que esta se diferencie da mera matéria, ou seja, que conserve traços mínimos, por muito que desgastados, da sua forma anterior. É neste ponto que a ruína arquitetônica, ao contrário dos fragmentos de outras realizações humanas, incluindo as obras de arte, assume um papel pleno de sentido: se aos primeiros podemos não reconhecer unidade estética para além da obra subtraída das suas partes, já na construção delapidada pelo tempo convivem as forças da ordem e desordem, contribuindo para o estabelecer de uma conceção de totalidade alternativa e não-definitiva. A ausência de uma definição inquestionável, de uma posição dogmática perante o caráter metamórfico da ruína confere-lhe uma tensão sugerida e quase palpável. Se por um lado, por detrás da manifestação fenomenológica aparentemente estática da ruína continuam a existir as forças que lhe deram forma, por outro a própria percepção de quem se depara com a ruína será uma experiência subjetiva, sujeita ao contexto e tempos – da obra e do sujeito que a vivencia. Na melhor das hipóteses, podemos especular que à ilusória unidade de uma imagem externa do objeto estará associada uma atuação interna, que a imagem do objeto arruinado convoca uma percepção do

mundo em constante devir – o que foi, o que é e o que poderá ser. Simmel resume esta abordagem ao recusar dotar a ruína de conotações meramente negativas:

“Por isso a ruína tem tão amiúde um efeito trágico – mas não triste. Isto porque a destruição não é algo sem sentido vindo de fora, mas a realização de uma direção colocada no mais profundo estrato de existência do destruído (...) É como se fosse necessário que primeiro um pedaço da existência ruísse, para esta se tomar tão sem resistência às correntes e forças que vêm de todas as direções da realidade. Talvez seja esta a sedução da queda, da decadência: ir além de seu mero lado negativo, de seu mero estado rebaixado.” (Ibid)

No entanto, a posição do autor face ao poder destrutivo da natureza denota um entendimento dos processos naturais – e por extensão do próprio tempo – como irreversíveis; uma posição com paralelos aos postulados da segunda lei da termodinâmica. Será este então o tempo da ruína: não-linear, um tempo no qual passado e futuro se fundem, um tempo que apesar de inscrito no curso histórico, o supera. Neste ponto, se tomarmos a ruína por antecipação podemos falar de ruínas futuras, num sentido quási-narrativo de entendimento do fenómeno, que expressa continuidade ao mesmo tempo que aponta para finais possíveis. Sob a forma da ruína, estes fins serão imperfeitos e/ou inconclusivos (em aberto), uma forma dramática de sublinhar o conflito entre permanência e contingência. Mais do que imaginar como pode o futuro parecer, este entendimento proporciona uma oportunidade de reavaliação do presente – das condições atuais e cursos de ação, de escolhas, causas e respetivas consequências. Como exercício narrativo, esta espécie de viagem ao futuro ganha um carácter especulativo, ficcional, um instrumento ao dispor das artes visuais ou de forma mais contundente através de obras cinematográficas (fig. 6).



Fig. 6 – *Lektionen in Finsternis* (*Lições da Escuridão*, 1992), Werner Herzog.

A ruína do futuro provoca assim uma quebra no contínuo temporal ao mesmo tempo que oferece ao sujeito que com ela se depara um intervalo interpretativo para a dotar de sentido. Um intervalo temporal entre o *agora* e o *depois*, uma transição incompleta, apesar de

progressiva, entre um presente determinado e um futuro ainda indeterminado, não terminal. Se bem que a ruína futura não é o fim em si, é uma aparição prometida, um fim para ser contado e representado, não raras vezes de forma didática ou moralista. É, apesar de tudo, uma ruína imaginada: não nos mostra o fim do mundo em si (no sentido apocalítico) mas antes o fim de uma relação temporal de co dependência entre os humanos e a sua arquitetura. Neste particular, parece confirmar por um lado que a dissolução da construção futura precede, ou é prenúncio, da nossa própria dissolução, sublinhando por outro a relativa resistência associada aos edifícios e a distância temporal criada quando são apresentados como arruinados ou destruídos.

Lugar, território, região, sítio; os múltiplos desdobramentos do entendimento que podemos fazer da noção global de espaço. Pode literalmente ser entendido como vital, condição essencial para a existência de um corpo que se define em função da posição que ocupa, das coordenadas em que se insere. Adicionalmente, falar de espaço pressupõe a existência de relações de ordem/desordem e dos esforços humanos para o tornar inteligível - de um entendimento empírico, ao registo gráfico, à estatística ou à tradução segundo a linguagem da geografia. Mais do que fornecer um simples pano de fundo às considerações aqui apresentadas, o espaço é antes entendido como onnipresente, um conceito estruturador, mutável e passível de ser desconstruído. Aponta inicialmente para uma experiência de carácter físico, uma experiência de lugar, de familiaridade, pertença, alienação ou rejeição. Em todo o caso, o espaço como experiência só existe quando vivido, evidentemente. Yi-Fu Tuan sublinha exatamente essa dimensão do humano como referência espacial:

"if we look for fundamental principles of spatial organization we find them in two kinds of facts: the posture and structure of the human body, and the relations (whether close or distant) between human beings. Man, out of his intimate experience with his body and with other people, organizes space so that it conforms with and caters to his biological needs and social relations." (TUAN 2001: 34)

Rudolf Arnheim aponta para uma dupla natureza da noção de espaço, como fenómeno físico e interiorizado pelos sentidos, o que informa a nossa experiência do mundo:

"(...) when we talk about spaces, about outer space and inner space, we are not referring primarily to physical facts. What we are dealing with is the psychological experience of our senses (...)we realize that this objectified world of things and spaces is revealed to us only indirectly as a late acquisition, even though it may be our final, triumphant achievement." (ARNHEIM 1996: 42)

Esta concepção de espaço interior (sensorial, psicológico) encontra-se em linha com a habilidade do autor em iluminar os processos percetuais envolvidos na receção de estímulos, sobretudo na receção da arte e não deverá constituir um obstáculo quando articulada em conjunto com uma noção de espaço arquitetónico.¹⁰ Para a linguagem da arquitetura (e por extensão da geografia segundo uma perspetiva humanista), *fora* e *dentro* referem-se a modos de inclusão e exclusão, nos quais estar no interior carrega acima de tudo o significado de estar protegido ou seguro. Para Gaston Bachelard, tomando como ponto de referência espacial a casa, esta relação apresenta uma estrutura dialética, uma que trabalha em torno das ideias de positivo e negativo como noções filosóficas e até metafísicas – uma divisão entre *ser* e *não-ser*.

“Outside and inside form a dialectic of division (...) it has the sharpness of the dialectics of yes and no, which decides everything. Unless one is careful, it is made into a base of images that govern all thoughts of positive and negative.” (BACHELARD 1992: 211)

São estas divisões, que no espaço habitado têm fundamentalmente um carácter funcional, encontram-se mais ou menos fixas e que à primeira vista nos podem parecer bastante familiares, que o espaço em processo de ruína desafia. De um ponto de vista estrutural, divisões anteriormente tomadas como imóveis tornam-se agora mais porosas com superfícies irregulares; no processo, o espaço perde progressivamente a capacidade de proporcionar conforto, segurança ou privacidade. No desgaste paulatino de um edifício é notória a forma como espaços exteriores e interiores progressivamente se encontram. As ideias de *fora* e *dentro*, intimamente ligadas às fronteiras erigidas ganham agora novos contornos, mais imprevisíveis. Por outras palavras, na construção degradada, onde anteriormente existiam perímetros bem demarcados a delimitar o mundo exterior do interior, assiste-se agora à violação bidirecional desses limites; se as pressões que a anterior ordem sofre vêm maioritariamente dirigidas do exterior, não será menos evidente que os colapsos acontecem também em sentido contrário, de dentro para fora. Dadas as peculiaridades de cada edifício, serão fatores como a configuração e resistência dos respetivos esqueletos estruturais a ditar a diferença entre precariedade e a simples derrocada. Graças a esta contingência, a ruína ganha configurações múltiplas e tentativas de a controlar, a partir de um

¹⁰ Para além de manifestamente físico, o espaço arquitetónico (interior e exterior) move-se igualmente no domínio do psicológico. Em *La Vie des Formes*, Henri Focillon sublinha o papel da arquitetura como instrumento que permite ao homem penetrar as superfícies materiais, uma espécie de inversão do espaço não tão preocupada em rodear o vazio mas antes e sobretudo construir um mundo interior.

ponto de não-retorno tornam-se distorcidas ou mesmo impossíveis. Se ao início a degradação estrutural parece lenta e até previsível - transmitindo uma falsa sensação de durabilidade – o processo torna-se aos poucos mais acelerado, à medida que as configurações espaciais vão sofrendo alterações, por vezes bruscas e radicais. Neste sentido, o espaço interior, entendido anteriormente como zona de proteção, resguardo e até conforto dá lugar à prevalência de áreas impermanentes, a espaços de transição que, com exceção do fotógrafo ocasional, da intrusão do vândalo ou da necessidade do sem-abrigo, não convidam a uma estadia prolongada.

NA MODERNIDADE

Se em séculos passados as ruínas apontavam para a presença de um ciclo de vida e morte no que aos artefactos humanos dizia respeito, ciclo esse que se assemelhava à história natural, na época moderna as ruínas são objeto de observação e estudo segundo uma perspectiva historicista. Sob o escrutínio da abordagem modernista – numa posição de rutura com o passado – as ruínas deixam de sublinhar o poder da natureza sobre a criação humana, a dialética de cultura versus natureza. Procede-se agora a uma aproximação ao passado feita não nos moldes de uma tradição que deve ditar o presente mas antes como uma forma de pensarmos nas formas que dispomos de atuar e influenciar um presente em constante mudança. Face aos horrores da história humana, entendidos como desastres históricos específicos, a ruína deixa de ser objeto de refúgio melancólico ou mera experiência estética como o era para os românticos. Começa em alternativa a mover-se numa esfera segundo a qual cada elemento de significação é posto ao serviço da tendência modernista para o progresso, no caso das artes, para a libertação de meios formais e modos de expressão do passado (a negação formal da ideia de *tabula rasa*). Neste ponto, e no que se refere ao “restos” de épocas passadas, o modernismo acarreta uma certa desestabilização da percepção e memória, procedendo antes à modificação da realidade através de um desígnio de ordem, de razão e utopia doseadas na mesma medida. Como consequência, e se a uma arqueologia dos tempos modernos nos reportarmos, podemos com alguma segurança propor que, ao invés de ruínas, o mundo moderno produz antes restos, resíduos incapazes de comunicar efetivamente uma história do passado recente. Talvez ainda nos falte o distanciamento temporal necessário para adotar outra posição mas enquanto a ruína implica memória, uma capacidade para lembrar, os detritos conduzem a um desejo de remover, substituir ou mesmo apagar o passado.

“The built product of modernization is not modern architecture but Junkspace. Junkspace is what remains after modernization has run its course, or, more precisely, what coagulates while modernization is in progress, its fallout. (...) their sum spells the end of Enlightenment, its resurrection as farce, a low-grade purgatory . . . Junkspace is the sum total of our current achievement; we have built more than did all previous generations put together, but somehow we do not register on the same scales. We do not leave pyramids. (KOOLHAAS 2005: 175)

Para além dos efeitos destrutivos da modernidade nos artefactos de épocas que a antecederam, a condição moderna produz igualmente as suas materialidades arruinadas e passados marginalizados. A produção em série, que desde finais do século XIX sofre uma contínua aceleração, incentiva ao consumo e a ciclos de substituição material cada vez mais presentes. Neste contexto, o ritmo ao qual processos de destruição material se processam será um contraponto aos ciclos de produção, tornando cada vez maior o número de objetos redundantes ou mesmo obsoletos (segundo uma lógica utilitária). No que ao espaço moderno diz respeito, um dos resultados mais visíveis traduz-se em paisagens desoladas nas quais as vítimas tomam formas diversas: de fábricas delapidadas, a centros comerciais abandonados (fig. 7), cidades mineiras esquecidas, blocos de apartamentos devolutos, monumentos capitalistas e/ou comunistas desgastados, *bunkers* cobertos por vegetação ou estruturas industriais redundantes.



Fig. 7 – Um centro comercial abandonado na cidade de Ohio, E.U.A. (2014), fotografia de Seph Lawless. <http://www.theguardian.com/cities/2014/jun/20/death-mall-zombies-vacant-shops-suburbia>

O desafio consiste num primeiro momento em conceber as ruínas da modernidade enquanto fenómeno dotado de valor cultural: perceber até que ponto a materialidade delapidada do mundo moderno foi desvalorizada, marginalizada e num último fôlego recuperada e tornada objeto de estudo. Para tal, poucos locais oferecerão melhores sujeitos de estudo do que a urbe moderna; certamente no que à variedade de configurações existentes diz respeito e às formas através das quais e pelas quais certos espaços se tornam propensos ao abandono, ao declínio e esquecimento. Tendo em conta as particularidades geográficas, socioeconómicas e até políticas que estão na base da organização urbana moderna, aqui o foco centra-se sobretudo nas consequências materiais visíveis da modernidade ao nível do legado físico que esta promoveu, preservou ou obliterou. Se procurarmos ser mais específicos podemos argumentar - recuperando o âmbito genérico desenvolvido no primeiro capítulo – que sobre a ruína moderna pesam considerações de ordem e desordem, da manifestação de forças opostas, da vontade humana versus a marcha inexorável do tempo.

“The best laid plans of mice and men often go awry”¹¹

A ruína moderna terá por ventura a sua expressão mais exacerbada nos complexos arquitetónicos devotos à produção massificada; aqui, mais do que na pacatez da vida familiar suburbana, as estruturas que tanto fornecem suporte ao Homem como à máquina estão sujeitas a um desgaste mais acentuado. O carácter pragmático e funcional inerente aos parques industriais, às linhas de distribuição e montagem é visível nas próprias tipologias construtivas, do armazém às plataformas, terminais ou centrais. Ao contrário da “ruína antiga”, histórica e tida como património, como herança e para a qual são direcionados esforços de restauro e preservação, grande parte das estruturas industriais é deixada ao abandono assim que cumprem a sua função ou que fatores externos exigem o seu encerramento.¹² Salvaguardadas as devidas distinções formais entre tipologias, a forma como estes espaços, depois de abandonados, respondem a agentes destrutivos varia em grau e em duração: a ausência da manutenção que até aí exigiam e consequente delapidação pode ser compensada pela qualidade dos materiais de construção ou

¹¹ Ver Robert Burns in *“To a Mouse”*, 1785.

¹² Neste ponto não se trata de ignorar a existência de esforços de preservação dos legados industriais ou até a existência de arqueologia industrial mas antes sublinhar os processos entrópicos que regem a destruição paulatina destas estruturas.

pelo interdição da área; por outro lado, fatores como um clima mais agreste podem acelerar este processo. Enumerar as fases de degradação de uma estrutura será um exercício mais familiar à engenharia de materiais, o que não quer dizer que esteja fora de limites a uma abordagem mais prosaica, na qual se possam estabelecer paralelismos com as artes visuais. Aliás, a manifestação visual de um processo de ruína convocará no observador mais atento a tendência para a análise e a descrição, por muito subjetivas que se possam tornar. O testemunho das transfigurações materiais é uma pista a desvendar, seja numa parede deslavada que vibrava anteriormente com cor, nas texturas estratificadas do metal oxidado ou na simples ausência de luz artificial. No espaço ao qual o “recheio” foi retirado invade-nos uma sensação de ausência cavernosa, acentuada pelos ecos – numa configuração interior com menos restrições o som move-se com maior liberdade. Na direção oposta, o espaço que se vê repleto de itens obsoletos, materiais descartados ou detritos em geral, qual arrecadação caótica, cria resistências à deslocação; os objetos empilhados ao ponto de se tornarem indiscerníveis tornar-se-ão, a seu devido tempo, detritos, uma massa próxima do informe. As paredes e betão decompõem-se, onde telhas e vidros quebraram entram as primeiras sementes e esporos; em breve os primeiros fungos começarão a despontar e surgirão os primeiros animais nas imediações que não tardarão a procurar abrigo.

A propósito da degradação material na arquitetura, Adrian Stokes apresenta uma vívida descrição dos efeitos destrutivos do tempo na integridade estrutural dos edifícios, neste caso focando a atenção na natureza e transformação da pedra calcária (*The Pleasure of Limestone* de 1934). O ensaio foca os processos subjacentes à erosão deste tipo específico de mineral segundo um enquadramento ora mais científico ora mais poético. O calcário, enquanto material construtivo e dadas as suas características de maior maleabilidade face a outros minerais, tem vindo a fazer parte do repertório material da arquitetura ou escultura através dos tempos, sendo que se por um lado esta maleabilidade é vantajosa para o construtor, por outro vê-se sujeita a maior desgaste quando em contato com agentes erosivos. Entre estes, podemos incluir tanto os processos naturais – decorrentes das condições climatéricas - como agentes de segundo grau, resultado da atividade humana mas nem por isso menos destrutivos: recurso a maquinaria, fuligens e ácidos contidos na atmosfera urbana ou o recurso a argamassas densas ao ponto de danificarem a pedra com sais solúveis. As condições inerentes ao mundo moderno vieram acelerar processos entrópicos que se até então se desenrolavam a um ritmo estendido no tempo, o ritmo das estações, sendo que os resultados do desgaste são quase impercetíveis no tempo de uma geração.

Note-se que estes processos desencadeiam-se a um nível superficial, na primeira camada de contacto entre interior e exterior, na pele dos edifícios. Se o impacto visual de uma superfície desgastada é notório, tal pode não encontrar correspondência na integridade da estrutura, que por norma é o último sistema a colapsar. Um dos efeitos mais comuns verificados nos materiais é o surgimento do que é designado por pátina – uma reação físico-química das superfícies ao contato prolongado com os elementos químicos atmosféricos. Se as causas são de forma geral as mesmas, as consequências surgem sob a forma segundo a qual cada material, dadas as suas particularidades, reage aos elementos de desgaste. Nos metais, a pátina pode ou não soltar-se das superfícies, como por exemplo na oxidação do cobre (carbonato de cobre) ou do bronze, familiar à estatuária (fig. 8) ou medalhística, pela ação de nitratos ou acetona. Nestes casos, verifica-se o surgimento do azinhavre, a característica camada esverdeada que pode aliás funcionar como camada protetora. Os efeitos produzidos pela pátina natural podem no entanto ser reproduzidos artificialmente, uma espécie de pátina *kitsch* que pretende dotar os objetos do valor simbólico conferido pela passagem do tempo, um simulacro de antiguidade e autenticidade.



Fig. 8 – Estátua equestre de Joseph II, Viena de Áustria (1795-1807), Franz Anton. Fotos: S. Deepak (2009).

DO CORPO À ANATOMIA DA CIDADE

Falar da relação ordem-desordem ou de ruína em termos somente materiais peca por defeito se nos olvidarmos da dimensão antropológica que lhe está subjacente. Apesar de implícito ao longo deste trabalho, a presença do elemento humano - se quisermos do *corpo* – é determinante para a compreensão destes fenómenos. O corpo assume-se como referência viva, projetável e projetada do homem no meio.

De certa forma, o corpo fragmentado, mutilado, está para o humano assim como o edifício arruinado está para a arquitetura. Ambos expressam um tipo de nostalgia pela ideia de uma totalidade indivisível, um todo idealizado ou tido como utópico. A própria terminologia

associada a certas estruturas arquitetônicas pode ser tomada como uma extensão por associação das designações usadas em descrições anatómicas como o *esqueleto* do edifício ou *colunas* de suporte. Se bem que esta correlação entre natureza, arquitetura e o corpo humano já exista desde a Antiguidade é sobretudo durante o Alto Renascimento¹³ que se reconhece com maior ênfase o estranho antropomorfismo contido nas ruínas, nomeadamente em cenas de teatros anatómicos, representações de dissecações do corpo humano sobre o pano de fundo de ruínas clássicas. Em pleno sentido, os edifícios eram considerados como corpos, sendo que os templos eram os mais perfeitos, assim como o eram as cidades – a projeção do corpo social e político. Seríamos levados a crer que estas analogias antropomórficas teriam sido abandonadas com o colapso da tradição clássica e o nascimento de uma arquitetura mais dependente de inovações tecnológicas. As construções modernistas, salvo algumas exceções à regra e breves tentativas como Le Corbusier e a sua *promenade architecturale*, o projeto para a *ville radieuse* ou a concepção do *Modulor*¹⁴ parecem confirmá-lo, bastando para o efeito lembrarmos-nos por exemplo do brutalismo, estilo arquitetônico mais preocupado em fornecer abrigo racional ao corpo do que propriamente inscrevê-lo matemática e geometricamente nos seus projetos. *Modulor* (fig. 9) refere-se a uma figura humana de proporções ideais concebida por Le Corbusier; uma silhueta estilizada com bases na matemática e nas dimensões do corpo humano. O termo forneceu também o título às duas publicações nas quais o arquiteto procede a explicar os seus princípios orientadores: *Modulor 1 - Ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana e aplicável universalmente à Arquitetura e à Mecânica* (1950) é uma introdução a esse ambicioso sistema de medidas, a partir do qual pretendia unificar a matemática, o corpo humano, a beleza e a

¹³ Alberti compara um edifício a um corpo composto pelas suas partes, analogia que constitui um dos alicerces à sua noção de beleza – um estado de relações entre todo e partes no qual nada possa ser adicionado ou subtraído sem fragilizar o seu equilíbrio. Em *Trattato di Architettura* Francesco di Giorgio (1439-1501) desenha uma figura literalmente inscrita na planta de uma catedral. Já Filarete (Antonio di Pietro Averlino 1400-1469) procede a uma comparação entre as funções e cavidades de um edifício com as de um corpo: olhos, ouvidos, nariz, boca, veias e vísceras. Neste sentido, tal como um corpo, também um edifício adoecia; sendo que o médico estava para o corpo humano tal como o arquiteto para corpo construído.

¹⁴ WILLIES, William
<http://www.iconeye.com/404/item/3815-modulor-man>
Acedido em 11 de Agosto de 2014.

arquitetura num sistema único e no processo aproximar os sistemas anglo-saxónico e o métrico decimal. *Modulor 2* (1955) aprofunda estas propostas. As proporções de *Modulor* são as de um indivíduo imaginário (inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura), baseando-se inicialmente, na altura média de um homem francês: 1.75 m. Posteriormente foi mudado para os míticos seis pés, dos heróis das histórias policiais inglesas: 1, 83 m. Baseou-se ainda na proporção

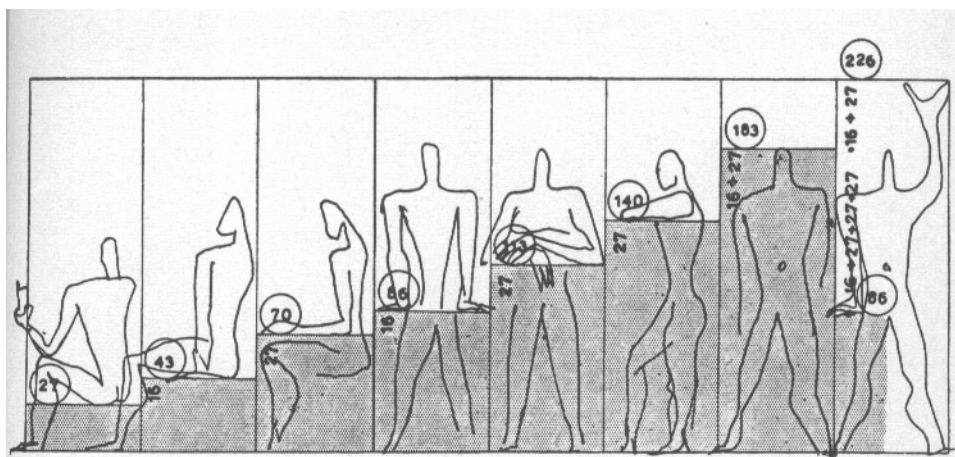


Fig. 9 – Proporções normativas do *Modulor* (1946), Le Corbusier.

da seção dourada e na sequência de Fibonacci. A aplicação dessas proporções pode ser constatada em diversos edifícios do arquiteto, nomeadamente na *Unité d'Habitation* em Marselha, terminada em 1952, ou ainda em construções posteriores como *Le Cabanon*. Apesar destas aplicações apresentava falhas (era um sistema tão arbitrário como qualquer outra medição humana), impedindo-o de se tornar num sistema universal como pretendia Le Corbusier. A grande mais-valia do *Modulor* seria por ventura o facto de colocar o corpo humano no centro das preocupações da arquitetura e design, sobretudo num período como o modernismo, movido pela técnica e cujos feitos construtivos relegam, até certo ponto, a escala do humano para segundo plano.

O corpo tido como referência formal idealizada inscreve-se aliás numa longa de tradição que remonta a Vitruvius e atravessando épocas, percorre os trabalhos de Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio ou ainda Leonardo da Vinci. Ao retomarmos à fundadora noção sofista do Homem como “medida de todas as coisas”¹⁵, o termo *medida* entendido aqui como *domínio*,

¹⁵ Ver Protágoras in *A Verdade* "O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são enquanto são, das coisas que não são enquanto não são" (fr. 1, Diels)

tomamos o corpo como um referente percebido por antecipação como uma entidade completa, capaz de agir e refletir sobre si e o meio que o rodeia. É uma visão do mundo que relativiza a construção que fazemos do mesmo, os factos são verosímeis de acordo com o ponto de vista do indivíduo segundo o contexto material e cultural em que está inserido. Adicionalmente, o corpo como referência espacial pode literalmente ser tomado como medida de escala se entendido também como centro, ou seja, a nossa experiência de lugar está sujeita à mediação dos nossos próprios corpos. Sem um corpo que o defina e dê forma, a própria experiência do lugar estaria em risco. Esta focalização tanto permite que uma certa limitação espacial ocorra assim como alicerça uma noção de continuidade temporal no sujeito.

Se bem que o corpo como fundação ideal do edificado tenha solidificado a sua posição central na academia, humanidades ou no ofício construtivo, emerge a partir do século XVIII uma forma alternativa e expandida de projeção do corpo na arquitetura, com bases na estética do sublime. A partir desta categoria estética, o edifício – até aqui visto como representação literal ou metafórica de partes ou do corpo completo – passa agora a ser entendido como a materialização de um corpo amplificado nos seus vários estados, físicos e mentais. Trata-se de devolver ao corpo a subjetividade que lhe é inerente, em contraste com os cânones clássicos de clareza, precisão, simetria e ordem. Neste ponto, a proposta avançada por Edmund Burke (1729-1797) do sublime como experiência em vez de artifício revela-se, por exemplo, quando ao descrever edifícios coloca a ênfase nas capacidades destes provocarem emoções como medo ou terror. Ao deixar de parte a descrição arquitetónica em termos de atributos como a beleza ou proporção, acredita que os atributos “corporais” do edifício devam ser consequência de projeção em vez das suas características intrínsecas. Burke reconhece que esta abordagem possuía o condão de invalidar as premissas de organização classicista, nomeadamente no que se refere à proporção edificada como decorrente da proporção humana, pelo que passa a questionar o cânone Vitruviano:

“(...) they represent a man with his arms raised and extended at full length, and then describe a sort of square (...) men are very rarely seen in this strained posture; it is not natural to them (...) And certainly nothing could be more unaccountably whimsical, than for an architect to model his performance by the human figure, since no two things can have less resemblance or analogy, than a man, and a house or a temple” (BURKE 2008: 100)

Ou seja, onde a tradição clássica inscrevia o orgânico no edificado, a sensibilidade romântica defende antes a projeção de um estado corpóreo, individual e psicológico no mundo dos objetos, o mundo exterior. Neste sentido, e seguindo o legado romântico, um contributo

fundamental é fornecido pelo surgir da psicologia da empatia em finais do século XIX, sobretudo com a investigação de Heinrich Wölfflin (1864-1945) que ao justapor análise psicológica e contexto histórico - principalmente as mudanças estilísticas processadas entre o Renascimento e o Barroco - questionava como poderia a arquitetura expressar emoções ou estados de espírito.¹⁶ Em parte, esta projeção do corpo no lugar (espaço), torna-se possível se reconhecermos neste último o potencial de atuar como extensão corporal. Ao agirmos e ao permitirmos que sobre nós o mundo aja, cria-se uma relação mimética na qual o próprio sentido de identidade se alicerça na estrutura do(s) espaço(s). *Quem sou e onde pertença* significa atribuir aos espaços o papel de arquivadores materiais de memórias, de experiências e deixar que cristalizem as experiências que a certa altura neles ocorreram. Ora em Wölfflin este é um processo analisado através das lentes da história e das características da arquitetura gótica, renascentista e barroca – dotando cada estilo de propriedades humanas ou biomórficas, uma espécie de animismo do material inerte. Na construção gótica distingue a firmeza e precisão das linhas construtivas, que como músculos e tendões dotam o edifício de intensa energia. A procura de equilíbrio e harmonia renascentista liberta das contrações formais, forças e tensões a que estavam sujeitas as edificações de períodos que a antecederam; esta é uma arquitetura que transmite vigor e leveza. Em contraste, no barroco os corpos tornam-se pesados, massivos, favorecendo a agitação formal, o movimento rápido e extático em detrimento do movimento articulado. Por outro lado, as massas corpóreas barrocas afastam-se progressivamente do ponto em que podem estabelecer uma correspondência com a anatomia humana: a imagem etérea, atmosférica e não corpórea substitui as formas mais plásticas na procura ou no anseio por um certo êxtase espiritual através da arte. É exatamente no ponto em que a arquitetura perde o referente do corpo renascentista que Wölfflin define o limite, o fim da projeção do corpo como forma definida e massa circunscrita aos seus limites. O espírito barroco e a procura do sublime estender-se-iam pelos séculos XVIII e XIX até ao emergir do Modernismo.

Ao desmembrar o corpo clássico, o modernismo não procura obliterá-lo mas antes reformulá-lo como uma forma percetiva mais complexa e elevada. Esta é uma característica a espaços presente em algumas das vanguardas, nomeadamente no cubismo e em movimentos pós-cubistas (ver a título de exemplo *Nu Descendo as Escadas* de Duchamp ou *Dinamismo de um*

¹⁶ Ver WÖLFFLIN, Heinrich. 1886. *Prolegómenos Para a Psicologia da Arquitetura* (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*)

Cão com Trela de Giacomo Balla). O corpo assume aqui um papel expressivo de movimento, é entendido como transitório. Na arquitetura modernista, a reinscrição do corpo dá-se segundo moldes que diferem da tradição humanista. Este é um corpo dividido, mutilado, que não se apresenta como indivisível. A partir deste entendimento, a espaço modernista não fixa, centra ou estabiliza. Se os limites são antes ambíguos e expansivos, as formas não são necessariamente reconhecíveis como decorrentes da anatomia humana, em alternativa englobando características do biológico ao embrionário. Trata-se do progressivo afastamento do corpo humanista como fundação autoritária da arquitetura. A título de exemplo, e dadas as respetivas particularidades, podemos citar os projetos de Lebbeus Woods (fig. 10), Daniel Liebeskind ou Coop Himmelblau.

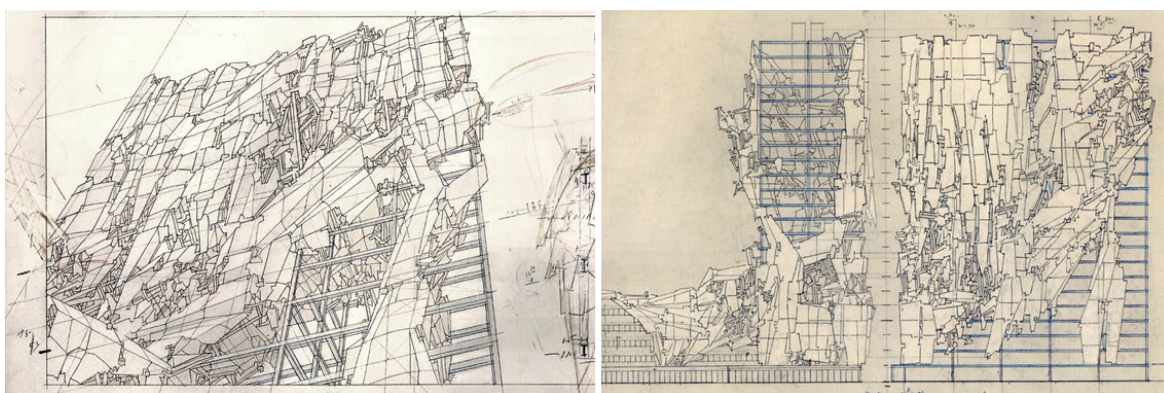


Fig. 10 – Projetos retirados de *Pamphlet Architecture 15: War and Architecture* (1993), Lebbeus Woods.

O que é válido para o corpo pode ser aplicado no próprio tecido urbano, quando entendido ele próprio como um corpo vivo. Os centros urbanísticos assumem-se como áreas de convergência, para as quais e a partir das quais circulam bens, serviços e população em geral, acumulando valor utilitário, imobiliário e financeiro. Já nas zonas limítrofes e periferias, os aglomerados habitacionais e estruturas urbanas tornam-se parte de uma malha mais desagregada, convivendo habitualmente com edifícios devolutos, acampamentos ou outras construções de caráter temporário. Neste contexto, a ruína surge quase como consequência natural de uma geografia centralizada, ou seja, o afastamento progressivo do(s) centro(s) dita um equivalente afastamento de esferas de ação, de proteção de património visto agora como um incómodo ou simplesmente dispensável. A alienação do espaço surge não raras vezes como pano de fundo à alienação social; marginalidade, ócio e indigência acompanham a falta de investimento público em zonas deixadas para segundo plano. Não se quer com isto determinar uma correspondência absoluta entre espaços delapidados e vidas marginais, mas na periferia olvidada, longe do espaço domesticado do centro, do coração da cidade, o paralelismo não parece descabido de sentido:

"In neglect, the derelict place has become a center in which organic movement flows of its own accord, freely and able to succumb to erosion without disruption. Things can converge and dissolve without an agenda of preservation. As a result of this disregard, the ontological value of the ruin becomes clear. The ruin destroys artifice, establishing the basis for a critical reading of the past, which relies less on heritage and more on allowing things to speak for themselves." (TRIGG 2010: 12)

ALEGORIA, SUBVERSÃO, DESTRUIÇÃO

Para uma leitura mais profunda dos temas que gravitam em torno da noção geral de ruína, segundo o ponto de vista da estética, podemos recorrer ao pensamento de Walter Benjamin, nomeadamente no que se refere às teorias sobre história, obra de arte, alegoria e suas relações com o entendimento de ruína que delas transparece.

Em Benjamin a tarefa de revelar o significado no fragmentado ou mesmo no destruído talvez encontre a sua maior expressão no texto *O Caráter Destrutivo* (1931) e nas obras *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1963) e em *Paris, Capital do Séc. XIX* (inacabada). Trata-se de análises que ultrapassam o caráter da ruína como mero objeto para a ler como um processo, para efetuar uma leitura estética que relega no alegórico o poder de desmistificar o simbolismo romântico, de derrotar a beleza do símbolo ao colocar-se para além do mesmo e ao romper em direção à experiência do mundo. Essa experiência é sobretudo válida enquanto momento vivido no presente, o que no caso de Benjamin corresponde ao estabelecimento de pontes entre o final do séc. XIX e uma leitura crítica das particularidades da modernidade. A importância atribuída à experiência vivida do presente fundamenta um entendimento do tempo e da história não como um *continuum* inteiramente homogêneo, progressivo e estabelecido segundo uma sequência linear mas antes um tempo composto por acumulação de momentos dispersos, variáveis em intensidade e duração. Daí o recurso à ruína enquanto alegoria e oposta ao símbolo. Se o símbolo funciona de forma quase arbitrária, convencional e totalitária, já a ruína - enquanto alegoria - pelo seu caráter incompleto ou ambíguo, permite uma multiplicidade de significados dentro e fora do contexto imagético que evoca. Possibilita ainda a multiplicidade de leituras perante o mesmo fenómeno histórico: o fato da ruína se apresentar despida de artifício e subtraída da totalidade inicial revela ainda uma consciência histórica, uma força redentora se quisermos, ao apontar para a possibilidade de vários desfechos - daquilo que poderia ter sido mas não foi.

Consequentemente, ao entrelaçar ruína e história Benjamin sublinha uma relação de interdependência entre forma e conteúdo, uma forma de, através da redução material, procurar a

verdade histórica. No outro lado do espectro, esta relação pode porém ser subvertida se a divorciarmos da sua natureza crítica e a usarmos como mero instrumento político. O caso de estudo que talvez melhor o ilustre será a “Teoria do Valor da Ruína” (*Ruinenwert*), uma ideia desenvolvida por Albert Speer no ensaio *Die Ruinenwerttheorie* (1934) enquanto concebia os edifícios que iriam albergar as olimpíadas de Berlim de 1936. Esta ideia por si só pouco fica a dever á originalidade, podendo antes ser entendida como uma apropriação algo distorcida de formulações que o antecederam.¹⁷ Dever-se-á referir que face às formulações mais sofisticadas e justificadas de Benjamin, a teoria de Speer serve mais como ilustração da forma como a ruína pode ser apropriada para fins políticos e subvertida sob o véu de uma pretensa abordagem estética. Por conseguinte, pretendia-se que o edifício arruinado forme a ponte para as gerações futuras requerida pelo regime nacional-socialista; à semelhança do papel desempenhado pelas ruínas de Roma na construção do mito fascista italiano, a construção de uma Berlim¹⁸ propensa à ruína futura deveria funcionar como forma de perpetuar uma ideia de poder estendida no tempo, neste caso sob a égide de um futuro Reich. Em traços gerais, a teoria caracteriza-se por atribuir valor à ruína por antecipação, ou melhor, de forma pré-determinada. Usando como modelo de comparação a ruína clássica, o arquiteto pretende empregar materiais e métodos construtivos que dotem o futuro edifício arruinado de uma aparência que denote idade excessiva e uma aura de intemporalidade. Esta é uma conceção de ruína alicerçada em longos ciclos de construção e destruição, mais próximos dos ciclos naturais, de um tempo geológico mais do que propriamente

¹⁷ O historiador de arte austríaco Alois Riegl (1858-1905) já teria estabelecido a correspondência entre a ruína arquitetónica e o que denominava de “valor pela idade”, ou seja, as marcas deixadas pelo tempo nas obras do passado, monumentos ou construções. Esta categoria não dependeria quer do objeto original, no qual se baseia o “valor histórico”, quer da educação ou gosto do observador. O que no edifício em ruínas se encontra ausente, desgastado ou destruído é parte das suas características físicas; apesar de que a edifícios não-arruinados pudesse ser atribuído um valor semelhante por efeito da pátina ou desgaste meteorológico.

¹⁸ *Welthauptstadt* ("capital mundial") *Germania* foi a designação dada por Adolf Hitler ao projeto de renovação urbana de Berlim, parte da sua visão para um futuro Reich alemão. Albert Speer, o arquiteto-chefe do Terceiro Reich, desenhou muitos dos planos para a reconstrução da cidade dos quais apenas alguns foram de fato construídos, entre os quais o estádio olímpico (1936). Berlim deveria ser reorganizada ao longo de uma avenida central com cerca de cinco quilómetros. No extremo norte, e tomando inspiração na basílica de S. Pedro em Roma, Speer pretendia construir um enorme edifício abobadado. A abóbada do edifício seria impraticavelmente gigantesca medindo mais de 213 metros de altura por mais de 243 metros de diâmetro, dezasseis vezes mais larga que a abóbada de S. Pedro. No extremo sul da avenida encontraria-se um arco baseado no arco do triunfo parisiense, mais uma vez muito mais largo que este – quase 122 metros, em teoria permitindo ao primeiro caber na sua abertura. Em 1939, com o despoletar da Segunda Guerra Mundial, decide-se adiar a construção até ao fim do conflito, uma solução com vista a evitar gastos materiais considerados não-prioritários.

humano. A posição de Speer perante os detritos da arquitetura do seu tempo não poderia ser mais clara: de forma anacrónica, opõe-se ao carácter contingente da ruína moderna, ao descortinar dos métodos empregues na construção pelos detritos materiais que o colapso acarreta – em suma, procede a um juízo estético negativo do processo “artificial” e acelerado característico dos materiais modernos. Um caso que demonstra a aversão de Speer aos processos de degradação característicos dos materiais modernos é tipificado pelas considerações que tece relativamente ao espaço reservado à construção da futura base para Zeppelins (*Zeppelinwiese*) (fig.11) em Nuremberga, que até à data servia como depósito rodoviário municipal. Depois de demolido, chamam-lhe a atenção os reforços de metal retorcido que surgem através dos destroços de betão; sublinhando ainda o fato de já terem começado a enferrujar e de ser possível visualizar a sua futura degradação.



Fig. 11 – Tribuna do *Zeppelinwiese* em Nuremberga (circa 1938).

Não deixa por isso de ser irónico que o desejo manifestado por Speer por um declínio da construção estendido ao longo do tempo tivesse - neste como em muitos outros casos da arquitetura nazi - um final abrupto, via demolição ou através dos bombardeamentos aliados. Serve em todo o caso para ilustrar uma aceleração dos processos de ruína associados à era moderna; a temporalidade da ruína produz-se não só pelos meios da sua construção como também pelas particularidades originais da sua construção. Assiste-se assim não só à destruição física do edifício enquanto estrutura, enquanto façanha arquitetónica mas também, e sobretudo,

à destruição da camada simbólica da qual se revestia – uma imagem mitificada de um ideal clássico subvertido a distorções políticas, éticas e estéticas.

Ao contrário da visão da história professada por Speer, uma visão positivista e teológica (na qual história iguala progresso contínuo), Benjamin reforça o poder destrutivo contido na alegoria. Esta permitir-lhe-ia expressar uma visão do mundo em fragmentos no qual a passagem do tempo não significa progresso mas antes desintegração. Segundo esta mesma lógica, a tradição, alicerçada na conservação, seria o perpetuar de um ideal imutável. A destruição atuaria em contraste: para Benjamin, a destruição não é um fim em si próprio mas antes um processo necessário para libertar a história das acumulações perpetuadas quer pela mitologia quer pela tradição. Em *O Carácter Destrutivo*, o autor procede exatamente a essa fusão entre as visões histórica e alegórica, assumindo uma posição de desconfiança perante a marcha linear da história. Neste contexto, o carácter destruidor seria aquele que propunha novos caminhos entre as ruínas passadas; estas “novas” ruínas não seriam apenas indícios do que foi mas apontariam para as potencialidades que historicamente não teriam sido concretizadas:

“O carácter destrutivo está na linha da frente dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas tornando-as intocáveis e conservando-as, outros as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos (...) O carácter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cuja afeição fundamental é a de uma desconfiança insuperável na marcha das coisas, e a disposição para, a cada momento, tomar consciência de que as coisas podem correr mal. Por isso, o carácter destrutivo é a imagem viva da fiabilidade (...) O carácter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros e montanhas. Como, porém, vê por toda a parte um caminho, tem de estar sempre a remover coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes fá-lo com requinte. Como vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa.”¹⁹

¹⁹ BENJAMIN, Walter. 1931. Texto publicado originalmente no *Frankfurter Zeitung* a 20 de Novembro de 1931 e publicado em português pela Assírio & Alvim em *Imagens do Pensamento*, em 2004. In Revista Punkto 2 – Destruição. Maio de 2011.

<http://www.revistapunkto.com/2011/06/o-caracter-destrutivo-walter-benjamin.html>

Acedido em 10 de Agosto de 2014.

TRÊS CASOS PARADIGMÁTICOS

Como referências, optei por explorar as obras, num sentido de progressão histórica e contextualização do pensamento inerente ao segundo capítulo da dissertação, dos três artistas mencionados de seguida.

Robert Smithson

Grande parte da obra de Smithson (1938-1973) gira em torno da ideia de entropia:

"O.K. we'll begin with entropy. That's a subject that's preoccupied me for some time. On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic world view. In other words it's a condition that's irreversible, it's condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways (...) You have a closed system which eventually deteriorates and starts to break apart and there's no way that you can really piece it back together again (...)"

Esta ideia manifesta-se por exemplo no mundo natural, em paisagens que gravitam entre um passado geológico distante e um futuro potencialmente catastrófico –

*(...) if we consider the earth in terms of geologic time we end up with what we call fluvial entropy. Geology has its entropy too, where everything is gradually wearing down. Now there may be a point where the earth's surface will collapse and break apart, so that the irreversible process will be in a sense metamorphosed, it is evolutionary (...)*²⁰

Entende-a desta forma como um fenómeno dinâmico e em processo. No ensaio "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey"(fig.12). Smithson descreve um percurso de autocarro do terminal da Autoridade Portuária de Manhattan até à periferia da cidade de Passaic. É uma viagem marcada por paisagens urbanas dúbias, entre estruturas semi-erigidas e detritos de

²⁰ FLAM, Jack (ed.). 1973. *Entropy Made Visible* – excerto de entrevista de Smithson a Alison Sky in *Robert Smithson: the Collected Writings*.

<http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>

Acedido em 14 de Outubro de 2013.

construções anteriores; Smithson encontra estes "monumentos" num estado entre a ruína efetiva ou a ruína em potência, ruínas do futuro ou "*ruins in reverse*"²¹



Fig. 12 - A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey: The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks, The Bridge Monument – Peeling View, The Bridge Monument – Long View, Highway Construction – Bulldozer, Highway Construction – Concrete Abutments, Highway Construction – Concrete Abutment, Highway Construction – White Edge, Monument with Pontoons: The Pumping Derrick, The Great Pipes Monument, The Fountain monument: Bird's eye View, The Fountain monument: Side View – Variant, Unidentified monument – Passaic Boys are Hell!!!, Unidentified Construction – Manholes and Planks, Unidentified Construction – Marker, Unidentified Monument – Concrete Cube, Unidentified Monument – Storage Tank, Unidentified Monument – Storage Tanks, Unidentified Monument – Shell Facade With Statue, Unidentified Monument – Shell Façade With Statue Close-up, Unidentified Monument – Perl, Unidentified Monument – Golden Coach Diner, Unidentified Monument – Central Theatre, Unidentified Monument – Parking Lot, The Sand-Box Monument - The Desert (1967), Robert Smithson.

²¹ "That zero panorama seemed to contain "*ruins in reverse*", that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "*romantic ruin*" because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. This anti-romantic mise-en-scene suggests the discredited idea of time (...) Smithson, Robert; "*The Monuments of Passaic*", Artforum, (Dezembro de 1967), re-impresso sob o título completo "*A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*", em Flam, Jack (ed.). 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley and L.A.: University of California Press. 68-74. <http://qd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf> Acedido em 21 de Outubro de 2013.

Desta forma, categoriza como monumentos estruturas que à primeira vista nos parecem banais; não nos dirige a atenção para os monumentos eternos, legados históricos do passado, mas antes monumentos em processo de construção ou degradação. Para além de ser a cidade-natal do artista, Passaic era, na década de 60, uma cidade industrial em ruínas, com rios poluídos e edifícios delapidados. Recorrendo ao diálogo entre texto e imagem (fotografia), Smithson propõe uma visão semidocumental e crítica do percurso efetuado; quase como uma inversão da tradição do *grand tour*²² de raízes históricas. O tour de Smithson é aliás designado à época por *negative sightseeing*, comum nos anos 60, em que agências de viagens organizavam visitas a cidades industriais arruinadas.

Gordon Matta-Clark

Ao debruçar-se sobre espaços pré-construídos, abandonados ou ambíguos, a obra do norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978) apropria-se dos códigos e linguagens próprios da arquitetura para os desconstruir e no processo questionar e subverter o papel da disciplina nas sociedades modernas. Em 1973, em conjunto com outros artistas (Laurie Anderson, Tina Girouard, Carol Goodden, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaun, Richard Landry e Richard Nonas) Matta-Clark funda o grupo *Anarchitecture*:

*"We knew it had to be a kind of 'anti' name, but that by itself seemed just too easy. And we were not at all clear what the second half – the cultural thing to push the 'anti' against – should be. Architecture did not start out being the main point for any of us, even for Gordon. But we soon realized, however, that architecture could be used to symbolize all the hard-shelled cultural reality we meant to push against, and not just building of 'architecture' itself. That was the context in which Gordon came up with the term *anarchitecture*. And that, perhaps suggests the meaning we all gave it."*²³

²² No final do séc. XVII, como culminar da sua educação clássica, tornou-se moda para os jovens aristocratas visitarem Paris, Veneza, Florença e acima de tudo Roma. Nascia assim a ideia do *grand tour*, que introduziria a arte e culturas francesa e italiana a nobres ingleses, alemães, escandinavos e à classe média-alta americana pelos 300 anos que se seguiriam. Neste período as viagens eram difíceis e bastante caras, possíveis apenas para uma classe privilegiada — a mesma da qual saíam cientistas, escritores, antiquários e mecenas.

²³ NONAS, Richard. Carta ao IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderna), Agosto de 1992, excerto do catálogo da exposição *Gordon Matta-Clark*, IVAM Centro Júlio Gonzalez, Valência 1993, p. 374. http://www.rdhworld.myzen.co.uk/mattaclarking/?page_id=6
Acedido em 21 de Outubro de 2013.

Criada no bairro de Les Halles em Paris, a partir de duas casas seiscentistas contíguas, prestes a serem demolidas, a obra *Conical Intersect* (fig. 13) incorpora uma forma de desconstrução, material e filosófica, de um objeto, ou matéria pré-existente, revelando novos espaços e tornando-os, pela alteração das suas condições estruturais, mais visíveis do que o eram até então.



Fig. 13 - *Conical Intersect* (1975), vários registos fotográficos, Gordon Matta-Clark.

Nesta obra em particular, ao abrir grandes secções nos dois edifícios, Matta-Clark cria uma vasta abertura circular que começa no exterior e que continua pelo interior dos mesmos, contraindo e expandindo-se até que termina numa pequena abertura cortada no telhado da construção. Para lá das manifestas conotações sociais deste tipo de intervenção,²⁸ a presença da noção de ruína em *Conical Intersect* sente-se sobretudo em dois momentos: um primeiro como condição natural e pré-existente (a idade avançada das construções, o consequente desgaste dos materiais e o facto de estarem condenadas à demolição) e um segundo momento como ruína

²⁸ "Matta-Clark's cuttings were simultaneously an addition to existing structures, since they afforded new passageways and views, and a subtraction, by being a void. In this way, the cuttings stand as metaphors for the layers of past references in the individual building, as well as for the disjunctures in the functioning of the individual within society. The breaking down of walls symbolized a breaking down, a rupturing, of interpersonal and class barriers. The building types were archetypal, each inferring a certain status about the inhabitants. The ghetto tenement blocks he used marked the imprisonment of the poor. The common suburban houses of *Splitting* and *Bingo* marked the self-containment of the higher socioeconomic classes. The breakdown of these building types sought an open, more liberal society". http://www.youtube.com/watch?v=sZ4rA4QX_gY

Acedido em 28 de Outubro de 2013.

controlada, ou seja, a hiperbolização do estado material do objeto sujeito a intervenção. As consequências manifestas são a profusão de detritos provenientes da violação da integridade material da estrutura, de madeiras a blocos de pedra ou o próprio pó criado pela maquinaria.

Paralelamente ao sentido dado à arquitetura como espetáculo, a Matta-Clark interessava o comentário sobre o drama da construção e demolição. Entendia o processo de renovação urbana como uma forma de uniformização, de esquecimento, na qual o velho (pessoas, edifícios, comunidades) é constantemente desenraizado ou deixado para trás.

Cyprien Gaillard

Cyprien Gaillard (n. 1980, França) é o mais novo dos artistas selecionados. De forma multidisciplinar (pintura, instalação, vídeo, performance...), aborda a relação entre arquitetura (cultura) e natureza, progresso e erosão. Através da justaposição de paisagens atmosféricas e violência súbita, aponta para a natureza precária do espaço público e para a própria viabilidade da noção de civilização. Gaillard confronta o entendimento que Smithsonian faz da entropia, ao explorar temas como o urbanismo, vandalismo ou a queda das utopias modernistas: de certa forma, celebra a falta de ordem e na sua ausência, provoca-a. Filmada em Cancun, México, *Cities of Gold and Mirrors* (fig. 14) recorre à montagem para construir uma não-narrativa de perda, decadência e destruição. Através de 5 capítulos, a obra expõe visões de hedonismo moderno contra parte das ruínas da outrora poderosa Civilização Maia, criando no processo uma atmosfera de deslocamento e apreensão.



Fig. 14 – *Cities of Gold and Mirrors* (2009), vídeo-stills de película de 16mm transferida para vídeo digital (DVD), 08:57 min., Cyprien Gaillard. https://www.youtube.com/watch?v=sZ4rA4QX_gY

Nas seis partes que compõe *Real Remnants of Fictive Wars* (fig. 15) Gaillard provoca a formação de nuvens de fumo artificiais em diferentes cenários: numa área suburbana (I), num túnel (II), numa paisagem rural (III), numa floresta no Vietnã (IV), numa propriedade senhorial (V) e num monumento (VI). Nesta última parte, rouba um extintor em Salt Lake City e esvazia-o sob a forma de uma nuvem sobre a *Spiral Jetty* de Smithsonian, ícone da *Land Art* e monumento nacional. Neste trabalho, Gaillard funde uma estética minimal e um discreto toque romântico com puro vandalismo.



Fig. 15 – *Real Remnants of Fictive Wars I-VI* (2003-2007), vídeo-stills de película 35mm transferida para vídeo digital (DVD), Cyprien Gaillard.

Desniansky Raion (fig. 16) já antecipava a abordagem do artista às contradições dos nossos ambientes construídos, através do registo de demolições de grande escala, pondo em causa no processo as utopias falhadas do passado e as do presente. No último capítulo do trabalho, aquele que lhe dá o título, deparámo-nos com um gigantesco complexo de habitações sociais na periferia de Kiev, resultantes das políticas urbanísticas de uma U.R.S.S. então em colapso e agora extinta. A apropriação como metodologia é aliás recorrente no trabalho do artista, no qual o edifício de habitação modernista é muitas vezes sujeito a intervenção e assume-se como modelo de reflexão. Podemos assim sugerir que a obra de Gaillard se suporta em parte na procura constante do sublime numa arquitetura destruída, quando por exemplo, a decrepitude de um *bunker* se funde com a natureza. Mas o fato de esta apreciação não ser largamente partilhada orientou a sua prática para um interesse em registar tanto a existência das manifestações materiais arquitetónicas como a sua destruição:

“Partout c’est la même politique, s’emporte-t-il: on détruit des architectures sérieuses pour rénover les quartiers devenus insalubres. A Glasgow, on démolit des immeubles historiques pour construire un village olympique. On accuse les vieux bâtiments d’être désuets, mais en vérité les nouveaux immeubles sont beaucoup moins durables, ils sont même obsolètes avant même d’être finis (...) C’est un monument pour deux immeubles historiques, moitié-béton, moitié-brique, faits avec les gravats de l’immeuble HULME et de l’église de Moss-side, tous deux emblématiques de l’ancien Manchester, cette cité ouvrière qui fut aussi la ville de Joy Division, New Order et de la Hacienda. Tout a été rasé, on est passé d’une ville de production à une ville de consommation, avec des immeubles post-postmodernes et de grandes rues piétonnes. La ville est ignoble, mais les gens sont magnifiques, et ils ont beau faire, ce n’est pas l’architecture qui fait la ville, c’est la population.”²⁹



Fig. 16 – *Desniansky Raion* (2007), vídeo-stills, 30:00 min., edição de 5, Cyprien Gaillard.

²⁹ GAILLARD, Cyprien in Larue, Déborah. 2011. *Cyprien Gaillard, un aventurier de l’art*. <http://www.spanky-few.com/2011/11/07/cyprien-gaillard-un-aventurier-de-lart/> Acedido em 29 de Outubro de 2013.

III – SOBRE UMA ESTÉTICA DE FRAGMENTAÇÃO

DEFINIÇÃO E CONTEXTO

"It is the fragment and the fragmentary state that are the enduring and normative conditions; conversely, it is the whole that is ephemeral, and the state of wholeness that is transitory. Any walk through an art museum will support this thesis". (TRONZO 2009: 4)



Fig. 17 – O artista destroçado pela grandiosidade das ruínas antigas (1778), Henry Fuseli.

Dissertar sobre uma estética de fragmentação pressupõe um objeto de estudo fragmentado ou em vias de se fragmentar, isto é, separado da unidade material que está na sua gênese. Por outro lado, um fragmento pode ser entendido por si só como unidade material, definida pelos seus limites físicos. Isto também é válido no domínio da investigação em arte. Neste particular, a ruína pode ser considerada como a dimensão monumental do fragmento.

O período Romântico sublinha o papel da ruína como símbolo da criação artística: o fragmento (literário, visual) torna-se objeto de contemplação, sendo mais valorizado do que o trabalho acabado ou unificado. Se a ruína contem em si o poder sublime da natureza, o fato de que tudo acaba em ruína é entendido como uma lei natural. A obra de Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli, 1741-1825) pode ser dada como exemplo (fig. 17). Neste desenho, que antecede em cerca de 10 anos o eclodir da Revolução Francesa³⁰, o artista põe a nu uma relação de

³⁰ Podemos encontrar as bases da retórica visual da Revolução Francesa na fragmentação, mutilação e destruição. Em vez de simbolizar nostalgia pelo passado, o fragmento revolucionário age deliberadamente em função da destruição desse passado, ou das suas tradições entendidas como repressivas. Tanto o vandalismo (entendido aqui como a destruição de objetos com valor cultural pela vontade popular

oposição entre um passado tido como épico, enérgico, grandioso e um presente (à data da obra) que se apresenta em alternativa como utópico ou na melhor das hipóteses nostálgico.

À luz da época, Friedrich Schlegel (1772-1832) questiona-se sobre a origem e natureza do fragmento:

“What are these fragments? What is it that gives them such a high value? To what extent can they be regarded, though fragments, as a whole?”³¹

Acaba por conceber o fragmento como um todo em si próprio: *“A fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a hedgehog.”³²*

Esta definição romântica de fragmento conduz a uma conceção de obra de arte em constante devir, em processo contínuo. Ao questionar as relações entre a *parte* e o *todo*, põe em causa ideias de totalidade unificada. De certa forma, este entendimento fragmentado do objeto artístico, da obra como um arranjo mais ou menos complexo de uma série de fragmentos prevalece até hoje. Por mais paradoxal que possa parecer, o reconhecimento da identidade do fragmento conduz a uma nova conceção de totalidade, uma totalidade não-unificada.

TEMPOS DO FRAGMENTO

Se nos referirmos à dimensão estética e cultural da ideia de ruína (e fenómenos associados), esta ganha particular relevância quando a relacionamos com o papel da arte enquanto manifestação de um olhar humano sobre o Mundo e da necessidade de o preservar e transmitir. Assim sendo, a ruína enquanto processo contínuo, criado natural ou artificialmente, pressupõe por um lado um ato de resistência à passagem do tempo enquanto que por outro assume uma manifestação material de cedência ao mesmo. O conceito incorpora uma série de paradoxos temporais e históricos: o edifício em ruínas é um portal para um passado mais ou menos distante materializando desta forma a passagem do tempo. Por outro lado, implica a

desinstruída) como a reutilização de fragmentos com fins alegóricos funcionavam como estratégias da Revolução.

³¹ Schlegel, Friedrich in *Philosophical Fragments*, edição reimpressa de 1991 com tradução de Peter Firchow. University of Minnesota Press. 45

³² Id. 1804. *Athenaeum Fragments* (fragmento 206, vol. 3, p. 81)

existência de um grau mínimo de estrutura que o sustente e o distinga assim de um monte de entulho. Simultaneamente, projeta-nos em direção ao *Futuro*, um lembrete do destino que aguarda o *Presente*. Expõe desta forma a dualidade entre - dadas as condições adequadas - uma ameaça de desmaterialização, mais ou menos acelerada, e uma unidade física. Uma das peculiaridades de trabalhar com ou sobre ruínas é apercebermo-nos da resistência que exercem sempre que se tenta dominar o seu significado. Longe de assumirem uma posição estática e imutável, transformam-se e transformam-nos ao longo do tempo:

“Ruins are not only anthropomorphic but also anamorphic: in our imagination they morph into different shapes (...) they make up the invisible cities of our dreams and nightmares (...) we frame the ruins, and they frame us”. (BOYM 2010: 83)

Falar de ruína(s) torna-se em última análise poder abordar o problema da sustentabilidade dos esforços humanos, de falhanço³³ (LE FEUVRE 2010: 12), da ameaça de colapso civilizacional. Na esfera artística, deslocar esta questão do "mundo exterior" para um contexto expositivo do tempo da galeria ao tempo do museu, é proceder a uma tradução do mesmo em virtude dos discursos e métodos próprios da investigação em arte. Se o entendermos primariamente como um processo entrópico, sujeito às mesmas leis que regem o mundo natural, a criação e/ou exposição de obras que implicam processos de fragmentação encontra sentido, por exemplo, em exposições de foro arqueológico ou de cariz marcadamente documental, estabelecendo desta forma conexões com o domínio das ciências humanas (sociologia, antropologia, etc.). Na contemporaneidade assiste-se porém ao potenciar do aparecimento da ruína e por extensão do próprio fragmento enquanto elemento intrínseco na obra artística ou que a define. Pode ser sugerida como "simulacro de", uma espécie de *facsimile*, obtido pela manipulação das características físicas visíveis das obras que indiquem ou simulem uma passagem de tempo que não corresponde a um tempo real.

³³ *“Uncertainty and instability characterize these times. Nonetheless, success and progress endure as a condition to strive for, even though there is little faith in either. All individuals and societies know failure better than they might care to admit – failed romance, failed careers, failed politics, failed humanity, failed failures. Even if one sets out to fail, the possibility of success is never eradicated, and failure once again is ushered in”.* LE FEUVRE, Lisa. 2010. *Failure (Documents of Contemporary Art)*. Whitechapel Art Gallery.

MEDIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES – O CASO DA FOTOGRAFIA

Longe de poder ser entendida em termos absolutos, a representação do mundo exterior depende dos instrumentos (tecnologias) que enquanto espécie formos capazes de conceber e cujas linguagens apresentem propriedades passíveis de serem decodificadas. A palavra *cultura* vê-se não raras vezes apropriada para catalogar ou agrupar a miríade de realizações humanas nesse diálogo entre o mundo apreendido pelos sentidos e o mundo processado pelo intelecto. Para se tornar inteligível, este processo depende a qualquer momento de tipos mais ou menos determinados de mediação. Neste sentido, no que respeita aos temas aqui tratados, interessa-me abordar a forma segundo a qual as noções gerais de ordem-desordem, segundo a égide histórica da ruína foram e são traduzidas, ou mediadas, de uma realidade física - mais ou menos próxima, palpável - para uma realidade “cultural”, construída pelo homem.

Tendo em conta as especificidades de cada um destes instrumentos, pretende-se fazer um retrato geral das manifestações visuais e dos modos como as assimilámos. Desta forma, a referência à fotografia torna-se praticamente inevitável. Ao produzir resultados visuais instantâneos, a realidade encapsulada no filme fotográfico pode parecer ao olhar mais ingénuo como se de um reflexo da realidade exterior se tratasse. Transmite uma ilusória sensação de neutralidade e ao fixar a marcha do tempo emite uma inegável aura de intemporalidade. Ao enquadrar - literal e metaforicamente - o mundo visível sobre a bidimensionalidade do suporte, delimita fronteiras e revela imagens na mesma medida em que as oculta. No que à natureza deste trabalho diz respeito, e no caso específico da ruína, pretendo focar-me na dimensão documental do registo fotográfico, no que é passível de ser inferido ou especulado a partir de uma imagem.

Até certo ponto, e dadas as relações estabelecidas entre fotografia e tempo, a imagem obtida por via fotográfica pode ser considerada ela própria uma ruína no sentido em que para lá do objeto se encontra o registo de um tempo irrecuperável:

“As objects in flux from the moment of inception, photographs are like ruins, or fragments of time. Traces and remnants of the past, they are simultaneously stable and transient, present and absent”
(RUSSO 2014: 9)

UMA ANÁLISE POSSÍVEL

Em que termos é possível proceder a uma análise de uma imagem como a que aqui se apresenta? Uma análise estrutural será uma resposta possível. Uma espécie de estudo dos elementos que a compõe e respetiva composição, um tipo de prolongamento de análises mais tradicionais quando, por exemplo, nos reportamos à pintura. Se este tipo de abordagem tem os seus méritos, permitindo uma aproximação mais desapaixonada do tema em mãos, pode por outro lado favorecer uma posição mais fria e distante, uma que opta por pôr de lado ou até ignorar os dramas humanos que se desenrolam por detrás de fachadas em colapso ou em vias de colapsarem. A fotografia em questão (fig.18) não surge isolada mas antes “ilustra” e é complementada pelo texto jornalístico que a acompanha. Mas, para efeitos desta análise, partindo do princípio que ignoramos voluntariamente a informação espacial e temporal fornecida pela legenda *“Por entre os destroços da sua casa, destruída por ataques israelitas, um palestino procura por objetos recuperáveis, em Beit Lahiya, zona norte da faixa de Gaza, segunda-feira”* e se assumirmos ausência de conhecimento prévio acerca da sua origem, nada nos informa do *onde, quando, como* ou *porquê*. Não nos é possível afirmar sem reservas quais as causas que causaram a destruição ou em que condições ocorreu (local, duração, intensidade).

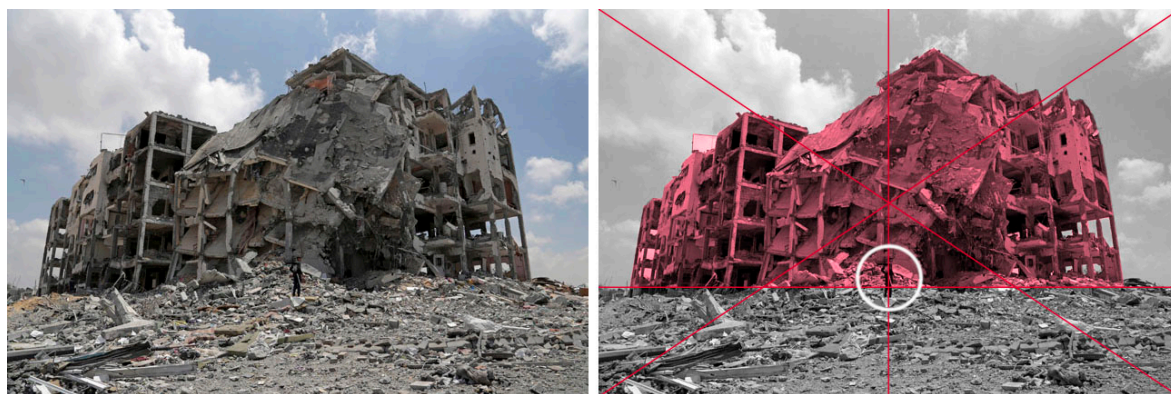


Fig.18 – Torres Nada, cidade de Beit Lahiya, Faixa de Gaza e montagem com principais linhas de força. Na legenda que acompanha a foto original lê-se *“A Palestinian searches for salvageable items from the rubble of his house that was destroyed in Israeli strikes, in Beit Lahiya, northern Gaza Strip, Monday”* in The Jordan Times online de 04/08/2014.

<http://jordantimes.com/hope-among-the-ruins-gaza-looks-to-post-war-aid-to-rebuild>

Se o contexto nos é desconhecido, a imagem perde informação ao mesmo tempo que levanta questões quanto à sua origem. Ao apresentar uma tipologia que nos é familiar (o tipo de módulo habitacional comum em zonas urbanizadas) e não um tipo construtivo específico de uma região em particular, o interesse nas qualidades formais do que resta do edifício ganha relevância

em detrimento do indagar sobre a sua origem ou destino. Em certa medida, o significante sobrepõe-se ao significado. O formato horizontal do enquadramento contrasta com a orientação vertical das torres, que apesar de destruídas mantêm a maioria dos elementos estruturais de apoio, principalmente as colunas. Indubitavelmente, para as torres está reservado o papel principal: encontram-se posicionadas dentro do formato segundo um eixo central vertical, ocupando cerca de dois terços do espaço disponível. Uma figura humana encontra-se alinhada pelo mesmo eixo, sendo que dada a distância a que se encontra do primeiro plano e consequente dimensão diminuta, torna-se praticamente indistinta da destruição que a envolve. De qualquer forma, a presença intermédia do elemento humano assume uma dupla-função ao funcionar como um conector visual e simbólico. Exprime uma ideia de continuidade entre o plano do observador, mais próximo, e o plano das torres propriamente ditas. Por outro lado, permite ao observador projetar-se na imagem até ao ponto em que a empatia manifestada pela figura e situação vivida esteja presente, i.e., permite-lhe “pôr-se na pele” da figura que por entre as ruínas vagueia. A massa constituída pelas torres destruídas apresenta uma configuração quase piramidal, acompanha os eixos diagonais da composição e apontando para cima ao mesmo tempo que ameaça colapsar sobre o próprio peso. A perspetiva é dupla (os pontos de fuga encontram-se fora do formato) e os detritos em redor formam uma textura sugestiva: a destruição não se confina às torres mas antes ao espaço que as circunda. A magnitude da mesma é uma incógnita já que as torres surgem entrecortadas pelo vazio do céu, sugerindo porém que se estruturas do tipo das torres sustêm este grau de destruição, construções circundantes e menos sólidas tenham sido completamente obliteradas.

Qualquer tipo de comparação com o estado original das torres é um exercício de imaginação; apenas mentalmente nos é possível preencher os vazios, voltar a atribuir funções aos espaços e a reerguer as estruturas que os sustentavam. Porém, um terceiro momento para a fotografia apresentada aproximar-se-ia porém mais de uma composição em que linha do horizonte surge marcada por detritos do que propriamente por uma reconstrução. Através desta crua silhueta arquitetónica encontramos uma certa dose de inevitabilidade, de ausência de poder ou falta de controlo face às circunstâncias que rodeiam a isolada figura e, por extensão, de quem a observa.

RUINOFILIA, RUIN PORN, DETROITISM

Como observadores, o olhar a que sujeitamos a ruína pode ser questionado tanto em termos estéticos como éticos. O interesse manifestado por documentar ou simplesmente por registar formas de degradação material acompanha abordagens mais dúbias quanto aos propósitos a que se destinam.

Entre estas e no caso específico da fotografia destaca-se um certo fetiche pelo colapso, a estetização de espaços deixados ao abandono, como complexos pós-industriais ou edifícios devolutos. As estratégias formais envolvidas em capturar estes cenários de destruição mais ou menos visível podem ser agrupadas enquanto género, o designado *ruin porn*.³⁴ A pornografia usada aqui como metáfora sugere exatamente a excitação desmedida - do ponto de vista burguês - em observar ruínas, uma espécie de atualização para o século XXI do turismo de bairro de lata, popular entre a burguesia caucasiana de finais do século XIX. Este é um olhar egocêntrico que vê as ruínas urbanas e industriais de forma puramente sensacionalista ou emocional. Os seus detratores encaram-no como simples voyeurismo ou representação estetizada do desastre sem o adotar de uma postura crítica face aos contextos nos estes processos de declínio são registados. Em sentido contrário há quem o defenda como um tipo de “arqueologia moderna” (ver Matthew Christopher em *Autopsy of the American Dream*), uma forma de documentar a devastação urbana contemporânea. Qualquer que seja a posição que adotemos perante estes registos, talvez a forma mais justa de os avaliar resida tanto na análise das suas qualidades estéticas intrínsecas e os subtextos que delas emergem ou que por elas são ocultados. Dentro do género, é comum a utilização de ferramentas que exacerbem o carácter dramático do objeto fotografado, sendo que

³⁴ A expressão *Ruin Porn*, ou “pornografia de ruínas” parece ter surgido primeira vez em 2009, através do *blogger* James Griffioen em entrevista à edição inglesa *online* da revista *Vice* no seguimento de ter editado uma série de fotografias que retratavam os espaços abandonados e vandalizados de uma escola pública em Detroit. Durante a entrevista, sugestivamente intitulada *Something, Something, Something, Detroit*, e quando questionado sobre o crescente interesse mediático no declínio da cidade, James desabafa: “*The photographers are the worst. Basically the only thing they're interested in shooting is ruin porn*”. No ano seguinte, com o livro *Detroit Disassembled* e subseqüentes publicações, o fotógrafo Andrew Moore marca a génese “oficial” do género e estabelece-o no domínio das belas-artes. A receção a este trabalho foi tão entusiasta quanto crítica.

<http://www.vice.com/read/something-something-something-detroit-994-v16n8>

Acedido em 17 de Setembro de 2014.

neste caso é ubíquo o recurso à tecnologia HDR.³⁵ Se o espaço delapidado já é por si só materialmente expressivo e rico em contradições visuais, quando fotografado em HDR sofre uma estetização exponencial destas relações, uma manipulação seletiva da realidade através de contrastes tonais ou jogos de valores cromáticos. A técnica vale por si só, sendo que apesar do valor estético, pouco ou nenhum ganho em valor documental é alcançado.

O recente declínio da cidade de Detroit surge como exemplo quando nos referimos a este tipo de fotografia do abandono. O colapso financeiro da anteriormente vibrante cidade berço da indústria automóvel norte-americana deixou no seu encalço estruturas industriais obsoletas e uma miríade de ruínas urbanas. O fenómeno não será um exclusivo da cidade mas a sua escala é porém difícil de igualar. Em todo o caso, uma mediação fotográfica desengajada destes fenómenos oculta as condições que estão na sua génese deixando igualmente as respetivas consequências fora do nosso campo de visão.

“So much ruin photography and ruin film aestheticizes poverty without inquiring of its origins, dramatizes spaces but never seeks out the people that inhabit and transform them...” (MULLINS 2012)

Nos portfólios de artistas como Yves Marchand e Romain Meffre com *The Ruins of Detroit* ou Andrew Moore em *Detroit Disassembled* (fig. 19) - que retratam a queda de Detroit, repetem-se imagens de desgaste e destruição. São imagens de infraestruturas públicas destruídas como bancos, esquadras de polícia ou estações ferroviárias. Representações de uma Detroit “morta” e nas quais qualquer sentimento anterior de prosperidade vê-se suplantado por uma aura de abandono e desinvestimento, alegorias de negligência e de falta de esperança. O estado vulnerável em que a cidade se encontra torna-a particularmente problemática no que respeita à sua documentação visual, tendo-se progressivamente tornado vítima de um certo olhar pitoresco contemporâneo, um tipo de abordagem ótica inconsciente. Uma das características comuns a estes registos é o fato de muitos dos habitantes de zonas desprivilegiadas da cidade se tornarem

³⁵ HDR (*High Dynamic Range*) refere-se ao pós-processamento de uma imagem ou uma série de imagens fotográficas, combinando-as e ajustando os contrastes para obter resultados virtualmente impossíveis com uma só abertura e velocidade de obturação. Uma imagem HDR consiste normalmente na sobreposição de 3 fotos da mesma cena, correspondendo a cada uma diferentes velocidades de obturação. Esta técnica resulta numa foto com valores claros, médios e escuros, dependendo da quantidade de luz filtrada pela lente. O passo seguinte é alcançado através de *software* que ao processar as imagens realça tantos os brilhos como as sombras. Supostamente, através do HDR a imagem finalizada aproxima-se da capacidade do olhar humano em captar a cena.

invisíveis ao olhar da câmara em favor do foco dirigido ao seu habitat. Nestes casos, o espaço vê-se destituído do fator humano; enquadrado a partir de uma aproximação analítica evasiva, o registo *ruin porn* torna-se numa experiência estética gratificante mas que apresenta simultaneamente graves lacunas de conteúdo. Ao voltar as costas a quem vive na cidade, este género fotográfico perpetua uma narrativa de ausência e inevitabilidade.

“Photos of any kind stop time. We, as viewers, assume that the picture we see documents an as-is mostly unchangeable reality. Frozen images of the ruins of Detroit lead us to the inevitable idea that in the motor city, there’s no progress – only entropy, dissolution, and regress – that things will only get worse.”
(MITNER *apud* RUSSO 2014: 6)



Fig. 19- *Detroit Disassembled* (2010), Andrew Moore.

Essas mesmas narrativas formam o discurso dos *media* norte-americanos quando tentam decifrar o estado calamitoso da cidade. O discurso está longe de ser inocente e torna a cidade (física e simbólica) frequentemente vítima de uma retórica agressiva, condescendente e acrítica. No ensaio *Detroitism* (2011), John Patrick Leary chega a identificar os três tipos de história típicos presentes na discussão mediática (*The Three Detroit Stories: The Metonym, The Detroit Lament e Detroit Utopia*).

IV – PROJETOS

Paralelamente à dissertação propriamente dita, a prática artística consistiu na concepção de três projetos, produzidos de raiz e distintos entre si na abordagem e suportes usados. Pretendo porém que funcionem em conjunto em termos conceituais e materiais, nomeadamente quando se encontrem em contexto expositivo. Por outro lado, mais do que um caráter definitivo, creio que cada projeto possui características que revelam a espaços os processos e métodos usados. À partida, procurei evitar uma abordagem ilustrativa, um tipo de atitude que assalta a espaços alguma da produção artística contemporânea e que se manifesta na tradução de conceitos por imagens literais - o mínimo denominador comum.

PROJETO 1 (INSTALAÇÃO)

Para a instalação necessitava de um material ao mesmo tempo moldável e perecível pelo que a opção pelo gesso me pareceu a mais adequada. Quer de um ponto de vista histórico quer material, o gesso presta-se a uma variedade de utilizações considerável, tanto dentro do domínio das artes como em utilizações paralelas ou completamente distintas (artes decorativas, construção civil, na medicina). A concepção do trabalho assenta numa unidade modular a ser replicada (o tijolo, geometricamente um paralelepípedo). Para tal, foi inicialmente construído um molde com réguas perpendiculares de encaixe a partir de madeira de balsa (pela flexibilidade) e base em contraplacado marítimo para a moldagem máxima de 30 unidades em cada utilização (fig. 20). A quantidade e consistência das misturas de gesso foram sendo afinadas a cada moldagem daí que os primeiros moldes variem com mais insistência ou no peso ou na dureza. Aos primeiros moldes correspondem blocos construtivos maciços enquanto os últimos foram criados utilizando blocos de esferovite no interior como forma de maximizar a distribuição do material e dos quais resultaram blocos de gesso mais leves e frágeis. Dado que cada mistura para 30 moldes requer cerca de 5 litros de água, as peças resultantes retêm-na em grande quantidade assim que formadas pelo que são necessárias várias sessões de secagem para que a sua evaporação seja total. Entre cada moldagem, a estrutura de madeira é desmontada, lavada e finalmente procede-se ao encaixe das réguas e molduras laterais.

É durante este procedimento que me apercebo dos resíduos deixados pelo processo de moldagem: apesar de minimamente controlado, o despejar da mistura deixa inevitavelmente restos da mesma nos interstícios da madeira, nos cantos e até no exterior. Em contraste com a definição geométrica das peças moldadas, estes resíduos são, depois de secos, irregulares e mais próximos de um processo natural de formação (fig. 21), um processo mais desregulado. O contraste formal entre a rude textura destes fragmentos (se assim os podemos designar) e a

regularidade dos módulos moldados abre caminho a novos processos dentro do projeto, processos que à partida não estavam previstos. A fase seguinte consistiu assim na procura de uma moldura para moldes maior, a usar no exterior, que me permitisse produzir estes fragmentos em maior quantidade e variedade. Devo ainda referir que mais do que um qualquer esboço inicial, seriam as combinações formais entre os elementos criados em série a ditar as características finais da instalação (área a ocupar ou a quantidade de elementos díspares a usar). Se por um lado esta metodologia diminui os constrangimentos que poderiam estar associados a seguir um plano inicial “à risca”, por outro torna-se mais complexo visualizar uma instalação final dada a quantidade de avanços e recuos na recolha e produção de matéria-prima para a mesma.



Fig. 20 – Matriz/moldes – madeira de balsa, contraplacado marítimo, gesso estuque, esferovite.



Fig. 21 – Blocos de gesso moldados e residuais em processo de secagem.

PROJETO 2 (DESENHO)



Fig. 22 – Desenho seriado: fases processuais iniciais, técnica mista sobre papel Fabriano 200g.

O desenho é aqui entendido como exercício formal. O mesmo formato é multiplicado e alberga distintas configurações de elementos semelhantes. No seu conjunto, estes conjuntos de desenhos (fig. 22) formam uma espécie de abstração especulativa, sem correspondente real e que se aproxima mais de uma atitude de projeto perante o processo do desenho do que propriamente de uma ambição simbólica ou de representação. Formalmente, o suporte (papel Fabriano 200 g) é reforçado com uma base de gesso acrílico aplicada em 2 camadas; isto permite que o uso de *médiums* de base petrolífera como o *white spirit* não danifique as fibras do papel. Adicionalmente, o suporte passa a permitir maior liberdade na acumulação de registos gráficos quando a superfície se torna menos texturada. Recorro num primeiro momento a barras de grafite pura e plumbalina (grafite em pó) levemente diluídas. Este método tem a vantagem de romper o bloqueio imposto pelo suporte branco e permitir visualizar possíveis futuras configurações. A produção em série tem a vantagem de trabalhar estas variações formais dentro do número definido para cada série. O trabalho é apreendido inicialmente como conjunto e posteriormente permite uma análise individual e mais pormenorizada. Não funcionando isoladamente, pretende-se que estes desenhos estabeleçam relações entre si e com os restantes projetos.

PROJETO 3 (VÍDEO-PROJEÇÃO)

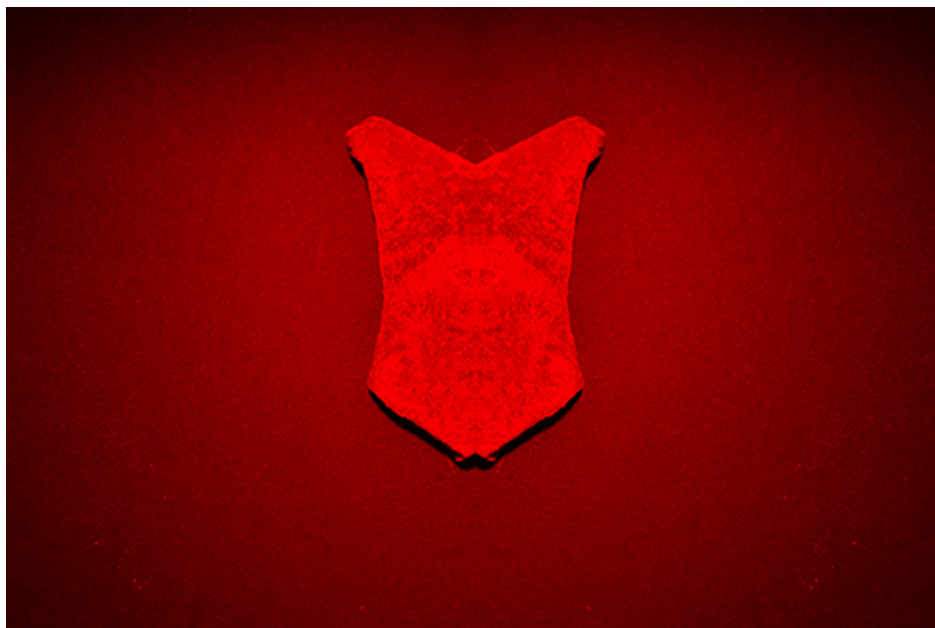


Fig. 23 – sem-título, *vídeo-still*, 00:05:05, 2014

Partindo dos materiais e procedimentos na base do primeiro projeto, o projeto 3 recorre ao vídeo como instrumento capaz de registrar simultaneamente um processo manual e dotá-lo de características alegóricas que o elevam do patamar de simples trabalho manual. A raiz concetual para este trabalho (fig. 23) não é arbitrária mas passa antes pela integração dos materiais usados no projeto 1 – principalmente o gesso (em pó e/ou moldado). Segundo um eixo vertical, a câmara está fixa e filma no sentido ascendente: a manipulação do material surge para lá de uma superfície vidrada transparente que atua como suporte do material e permite a sua filmagem. Os movimentos registados não seguem nenhum roteiro pré-determinado sendo antes escolhas do momento consoante a quantidade, consistência e formas segundo as quais os dos materiais interagem entre si. Adicionalmente, registos filmados em alturas distintas são sobrepostos segundo uma lógica de película transparente; para além do resultado estético, denota-se uma alteração da noção temporal contínua inerente ao ato filmado. É assim um registo não-narrativo, pensado para ser projetado em *loop* contínuo. A projeção transforma uma ação horizontal, sujeita à força da gravidade numa representação verticalizada, na qual o “peso” da imagem joga-se dentro dos limites projetados. A dimensão de escala é igualmente alterada já que o material foi filmado numa área razoavelmente pequena e vê-se agora ampliado sem constrições físicas, só as técnicas (condições de projeção).

CONCLUSÃO

Tendo em consideração a abrangência dos temas abordados, creio que a forma como são explanados neste trabalho faz justiça ao seu grau de complexidade e pontos de contato que estabelecem no domínio artístico como noutras áreas.

No respeitante à investigação por projeto, creio que o principal ponto a reter será o facto dos respetivos resultados apontarem para possibilidades futuras a serem exploradas em termos concetuais e materiais. Sendo assim, não os entendo como obras acabadas ou pensadas exclusivamente para exposição (aliás nunca foi esse o intuito) assumindo-se antes como linhas de orientação para metodologias artísticas a serem futuramente desenvolvidas. Trata-se em parte de elaborar as bases para uma linguagem artística própria, com a preocupação de a ramificar sobre diferentes suportes, que dialoguem entre si e com o espaço no qual se inserem. Cada projeto apresentou desafios particulares; as características intrínsecas a cada material ou suporte possibilitam novos desenvolvimentos e simultaneamente apresentam limitações. Creio que o processo de trabalho é aqui tão relevante como os resultados materiais. Paralelamente, a investigação teórica é alicerce e ao mesmo tempo produto das preocupações manifestas na produção material. Por um lado legitima uma produção que se quer contemporânea (ao referenciar e contextualizá-la historicamente). Por outro lado fica-se com a sensação que a quantidade e variedade de informação disponível para desenvolver um trabalho deste género são tanto uma benesse como um obstáculo. Volta-se à questão de, entre uma miríade de referências, encontrar uma linguagem própria: as palavras são neste caso o material a moldar.

Finalmente, se uma perspetiva histórica fornece as bases para um entendimento mais transversal dos temas analisados, é na abordagem sob as premissas da contemporaneidade que reside o maior desafio. Longe de favorecer uma posição de nostalgia face a uma arte do passado ou de advogar o declínio da arte contemporânea, creio que questionar o seu carácter autofágico pode, pelo contrário, potenciar uma clarificação do papel e pertinência da mesma num contexto atual de limites ontológicos dissolutos e em constante mutação. Ao possuir fronteiras diluídas, ao contaminar e ser contaminada por outras esferas da ação humana, parte da arte contemporânea aponta, de forma mais ou menos ostensiva para uma experiência estética de fragmentação: esta pode possibilitar um reconhecimento inicial do carácter incompleto (apesar de estruturado) do conhecimento que construímos sobre o mundo. Em ruínas, reconhecem a falta de harmonia e as relações ambivalentes entre as temporalidades humana, histórica e natural. Assim sendo, numa época marcada por ruturas e descontinuidades, a ruína sobrevive de forma paradoxal: é passado e futuro materializados; é memória cristalizada e promessa de finitude.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf. 1988. *O Poder do Centro – Um Estudo da Composição nas Artes Visuais*. Edições 70, Lisboa. ISBN: 972-440806X

ARNHEIM, Rudolf. 1966. *Para uma Psicologia da Arte - Arte e Entropia*. Dinalivro, Lisboa. ISBN: 972-5761197

ARNHEIM, Rudolf. 1996. *The Split and the Structure – Twenty Eight Essays*. University of California Press. ISBN: 978-0520204782

BACHELARD, Gaston. 1992. *The Poetics of Space*. Beacon Press. ISBN: 978-0807064733

BOYM, Svetlana. 2002. *The Future of Nostalgia*. Basic Books. ISBN: 978-0465007080

BURKE, Edmond. 2008. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press; reissue edition (2008). ISBN: 978-0199537884

CAIRNS, STEPHEN and JACOBS, Jane M. 2014. *Buildings Must Die – A Perverse View of Architecture*. M.I.T. Press. ISBN: 978-0262026932

CHING, Francis D. K. 2007. *Architecture: Form, Space and Order*. John Wiley and Sons. ISBN: 978-0262112840

DILLON, Brian (ed.). 2011. *Ruins (Documents of Contemporary Art)*. Whitechapel Art Gallery. ISBN: 978-0854881932

EDENSOR, Tim. 2005. *Industrial Ruins – Space, Aesthetics and Materiality*. Berg (Oxford International Publishers Ltd.). ISBN: 978-1845200770

GORDON, J. E. 2003. *Structures: Or Why Things Don't Fall Down*. DaCapo Press. ISBN: 978-0306812835

HELL, Julia and Schonle, Andreas (ed.). 2010. *Ruins of Modernity (Politics, History & Culture)*. Duke University Press. ISBN: 978-0822344742

KIPFER, Barbara Ann. 2009. *The Order of Things; Hierarchies, Structures and Pecking Orders for the Voraciously Curious*. Workman Publishing, New York. ISBN: 978-0761150442

KRAUSS, Rosalind E. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. M.I.T. Press. ISBN: 972-44-0806-X

LANE, Michael (ed.). 1970. *Introduction to Structuralism*. New York, Basic Books. ISBN: 978-0465095087

LEE, Pamela M. 2001. *Object To Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. M.I.T. Press. ISBN: 978-0262621564

LE FEUVRE, Lisa (ed.). 2010. *Failure (Documents of Contemporary Art)*. Whitechapel Art Gallery. ISBN: 978-085488-1826

LIPPARD, Lucy R (ed.). 1997. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press. ISBN: 978-0520210134

LORAND, Ruth. 2000. *Aesthetic Order, a Philosophy of Order, Beauty and Art* (Routledge Studies in Twentieth Century Philosophy). Routledge NY. ISBN: 978-0415236027

NOCHLIN, Linda. 2001. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (Walter Neurath Memorial Lectures). Thames & Hudson. ISBN: 0-500-28305-2

SCHLEGEL, Friedrich. 1804. *Athenaeum Fragments*. Fragmento 206, vol. 3, 81.

SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophical Fragments*, Edição reimpressa de 1991 com tradução de Peter Firchow. University of Minnesota Press. 45.

SIMMEL, Georg. 1911. "Die Ruine" in *Philosophische Kultur*, 2ª ed., Leipzig: Alfred Kroner 1919.

TRIGG, Dylan. 2006. *The Aesthetics of Decay – Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason*. Peter Lang Publishing Inc. ISBN: 0-8204-8646-9

TRONZO, William (ed.). 2009. *The Fragment: An Incomplete History*. Getty Research Institute. ISBN: 978-0892369263

TUAN, Yi-Fu. 2001. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press. ISBN-13: 978-0816638772

VIRILIO, Paul. 2008. *Bunker Archeology*. Princeton Architectural Press. ISBN: 978-1568980157

REFERÊNCIAS

FLAM, Jack (ed.) 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings* (The Documents of Twentieth Century Art), (University of California Press).

<http://pt.scribd.com/doc/132962073/Robert-Smithson-The-Collected-Writings>

Acedido em 8 de Outubro de 2013.

FLAM, Jack (ed.). 1973. *Entropy Made Visible* – excerto de entrevista de Smithson a Alison Sky in *Robert Smithson: the Collected Writings*.

<http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>

Acedido em 14 de Outubro de 2013.

SMITHSON, Robert. 1967. *A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey*. In *Artforum*, Dezembro de 1967.

<http://gd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf>

Acedido em 21 de Outubro de 2013.

JECU, Marta. 2010. *Concepts are Mental Images: the Work as Ruin*.

<http://www.e-flux.com/journal/concepts-are-mental-images-the-work-as-ruin/>

Acedido em 8 de Outubro de 2013.

NONAS, Richard. Carta ao IVAM, Agosto de 1992, excerto do catálogo da exposição *Gordon Matta-Clark*, IVAM Centro Júlio Gonzalez, Valência 1993, p. 374.

http://www.rdhworld.myzen.co.uk/mattaclarking/?page_id=6

Acedido em 21 de Outubro de 2013.

DILLON, Brian. 2006. *Fragments from a History of Ruin*. Cabinet Magazine, ed. 20 – Ruins.
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>
Acedido em 26 de Outubro de 2013

GAILLARD, Cyprien. 2009. *Cities of Gold and Mirrors*.
http://www.youtube.com/watch?v=sZ4rA4QX_gY
Acedido em 28 de Outubro de 2013.

GAILLARD, Cyprien in Larue, Déborah. 2011. *Cyprien Gaillard, un Aventurier de L'art*.
<http://www.spanky-few.com/2011/11/07/cyprien-gaillard-un-aventurier-de-lart/>
Acedido em 29 de Outubro de 2013.

MARQUILHAS, Maria Beatriz. 2012. *O Declínio da Arte: Morte e Transfiguração (I)*.
<http://www.artecapital.net/opiniao-114-maria-beatriz-marquilhas-o-declinio-da-arte-morte-e-transfiguracao-i->
Acedido em 3 de Dezembro de 2013.

TRIGG, Dylan. 2010. *Architecture and Nostalgia in the Age of Ruin*. Artigo apresentado ao Departamento de Arquitetura da Universidade de Bath a 15/01/2010.
https://www.academia.edu/208447/Architecture_and_Nostalgia_in_the_Age_of_Ruin
Acedido em 12 de Julho de 2014.

LOCK, Grahame; Sierksma, Rypke e Venema, Hans. 2007. *The Folly of Ruins*. Publicado em *Pin-Up*, New York: Bruil & van de Staaij.
<http://users.ox.ac.uk/~quee0813/Ruins.pdf>
Acedido em 12 de Julho de 2014.

MARSHALL, Jonathan. 2011. *Archetypes of Chaos: The Psychological Significance of Chaos and Disorder*. Canberra Jung Society Newsletter.
https://www.academia.edu/1682445/Archetypes_of_Chaos_The_Psychological_Significance_of_Chaos_and_Disorder
Acedido em 3 de Fevereiro de 2014.

STEAD, Naomi. 2003. *The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer*. In *Form/Work: An Interdisciplinary Journal of the Built Environment*. nº 6, p. 51-64.
http://naomistead.files.wordpress.com/2008/09/stead_value_of_ruins_2003.pdf
Acedido em 16 de Julho de 2014.

SCANLAN, John e CLARK, J. F. M. (ed.). 2013. *Ruins of the Future – An Extract*. In *Aesthetic Fatigue: Modernity and the Language of Waste*. p. 141-162
<http://narratingwaste.wordpress.com/2010/08/30/ruins-of-the-future-an-extract/>
Acedido em 21 de Julho de 2014.

BOYM, Svetlana. *Tatlin, or, Ruinophilia*. In *Cabinet Magazine* - issue 28 Bones Winter 2007/08.
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/28/boym2.php>
Acedido em 12 de Julho de 2014.

SAUNDERS, Frances Stonor. 2014. *How ruins reveal our deepest fears and desires*.
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/07/ruins-exhibition-tate-britain-decay>
Acedido em 12 de Julho de 2014.

After the End
<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AfterTheEnd>
Acedido em 12 de Julho de 2014.

BOAKE, Terri Meyer. 2007. *Architecture and Film: Experiential Realities and Dystopic Futures*. University of Waterloo.

[https://www.academia.edu/3437846/Architecture And Film Experiential Realities And Dystopic Futures](https://www.academia.edu/3437846/Architecture_And_Film_Experiential_Realities_And_Dystopic_Futures)

Acedido em 12 de Julho de 2014.

BOLSEN, Bjørnar. 2010. *Ruin Memories: Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*

http://traumwerk.stanford.edu/archaeolog/2010/01/ruin_memories_materiality_aest.html Acedido em 12 de Julho de 2014.

KU, Shuai-Ping. 2011. *Ruin as a Paradigm of Spatial Conception*. in *Journal of Environment & Art*, no. 9, p. 109-124

<http://findpdf.net/reader/Ruin-as-a-Paradigm-of-Spatial-Conception.html>

Acedido em 16 de Agosto de 2014.

PELLIZZI, Francesco. 1992. *Ruins and Other Remains – Shades of Urban Wilderness*. In *RES 63/64 Spring/Autumn 2013: Wet/Dry*. Versão resumida do texto apresentado na Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union for the Advancement of Science and Art (New York).

<http://www.francescopellizzi.com/ruins-and-other-remains-shades-of-urban-wilderness/>

Acedido em 22 de Agosto de 2014.

KOOLHAAS, Rem. 2005. *Junkspace*.

<http://lensbased.net/files/Reader2012/rem+koolhaas+-+junkspace.pdf>

Acedido em 24 de Agosto de 2014.

SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. 1998. *Simmel e a Modernidade*. Brasília: UnB, p. 137-144 (extrato).

Acedido em 27 de Agosto de 2014.

[https://www.academia.edu/4145349/A ruina. Georg Simmel traducao portugues](https://www.academia.edu/4145349/A_ruina_Georg_Simmel_traducao_portugues)

ZANCHETI, S. 2006. *The Patina of the City*, City & Time 2 (2).

<http://www.ct.ceci-br.org>

Acedido em 27 de Agosto de 2014.

RUSSO, Moriah. 2014. *Ruin Porn in Detroit: The Appeal and Consequence of Abandonment Photography*.

[https://www.academia.edu/5468417/Ruin Porn in Detroit The Appeal and Consequence of Abandonment Photography](https://www.academia.edu/5468417/Ruin_Porn_in_Detroit_The_Appeal_and_Consequence_of_Abandonment_Photography)

Acedido em 13 de Setembro de 2014.

MULLINS, Paul. 2012. *The Politics and Archaeology of "Ruin Porn"*.

<http://paulmullins.wordpress.com/2012/08/19/the-politics-and-archaeology-of-ruin-porn/>

Acedido em 14 de Setembro de 2014.

LEARY, John Patrick. 2011. *Detroitism*.

https://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/

Acedido em 14 de Setembro de 2014.